AUTHOR:
MANACORDA, GUIDO

TITLE:
STUDI E SAGGI

PLACE:
FIRENZE

DATE:
1922

Master Negative #

92-80776-3

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

Manacorda, Guido, 1879–
... Studi e saggi ... Firenze, F. Le Monnier, 1922.

3 p. l., 304 p., 2 l. 19ᶜᵐ.

CONTENTS.—Barbusse.—Barrès.—Calderón.—Cervantes.—Duchessa d'Andria.—Goethe.—Hofmannsthal.—Rolland.—Roumaniho. — Salticóf-Scedrin.—Savj-Lopez.—Villon.—Wagner.

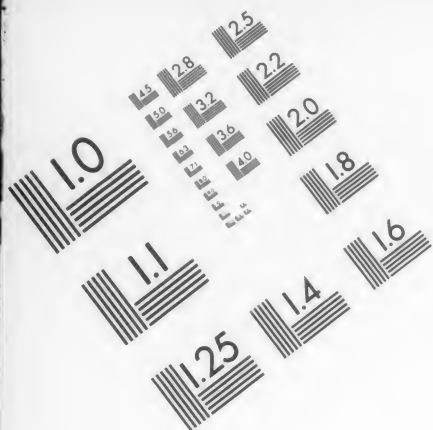
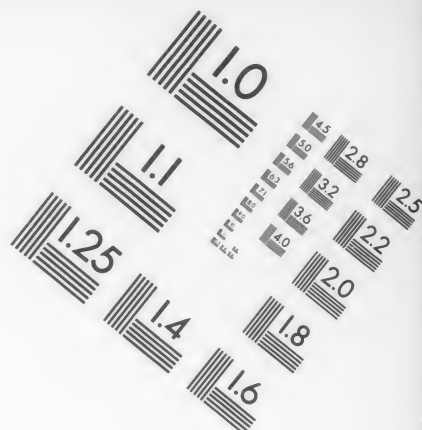
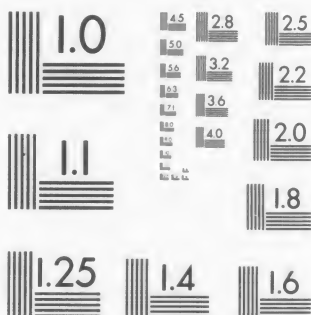
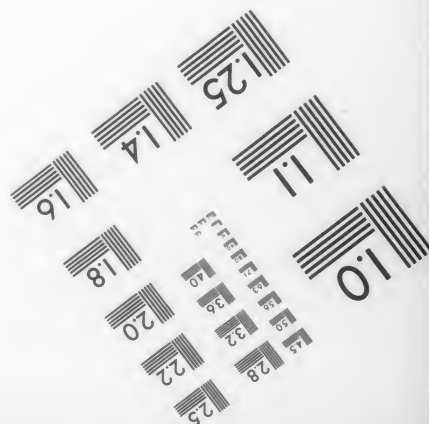
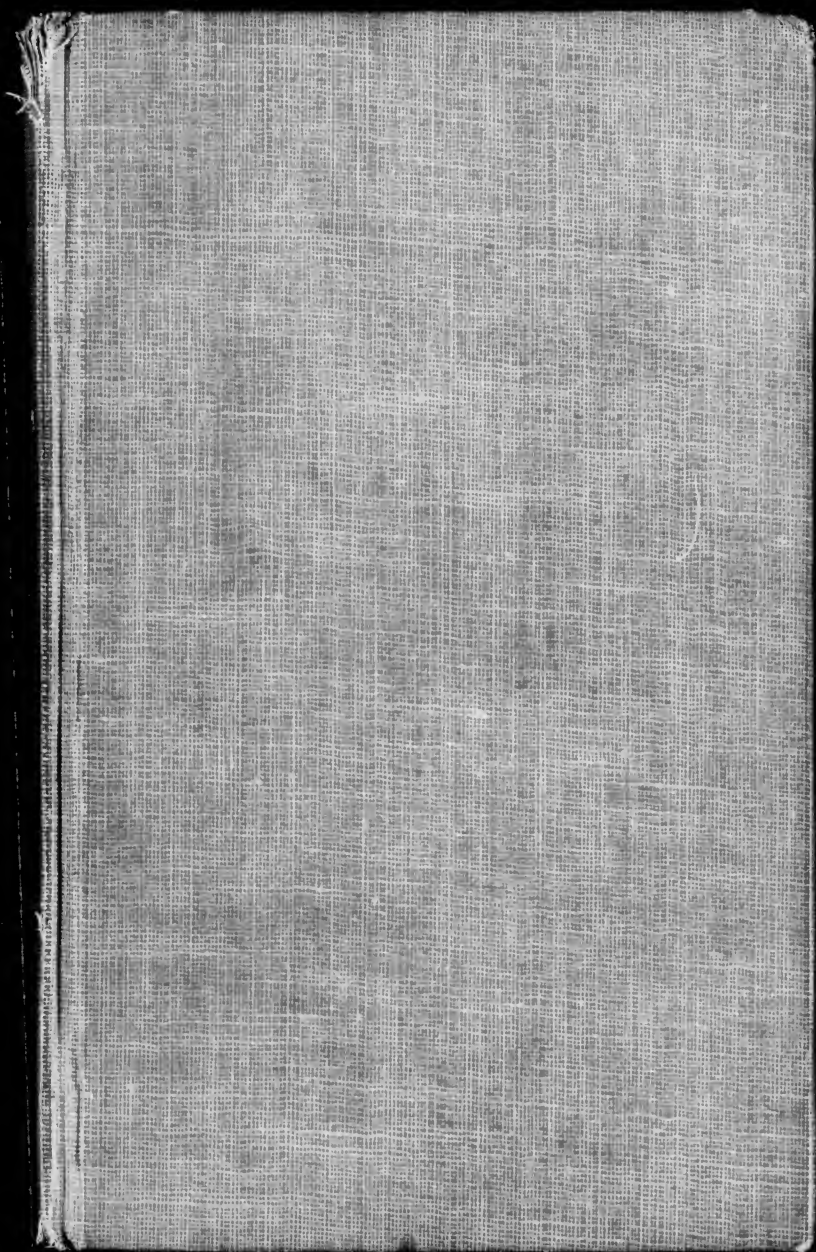
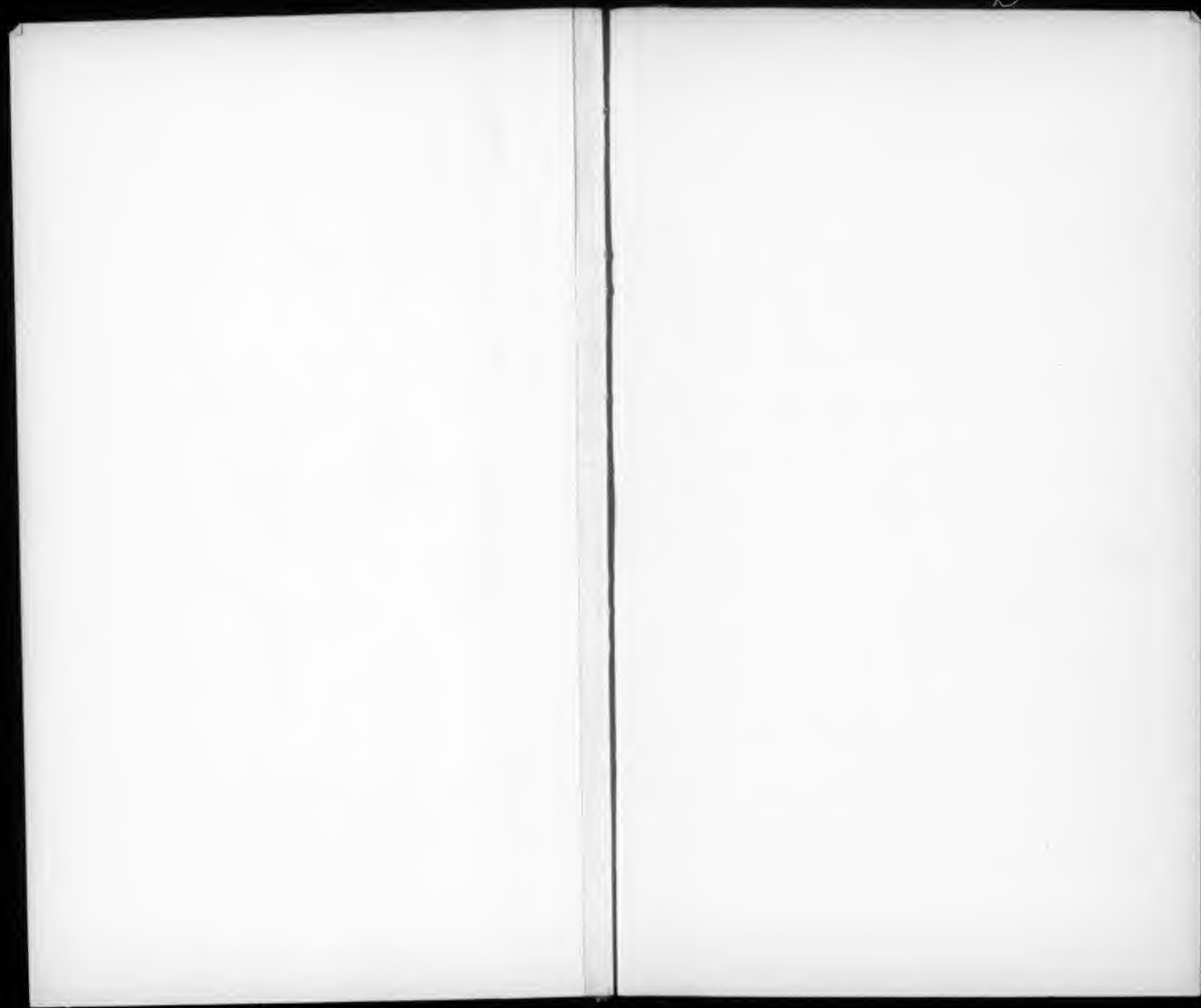
1. Literature, Modern—Hist. & crit. 2. Wagner, Richard, 1813–1883. I. Title.

24-17453

Library of Congress PN515.M3
[2]

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35 REDUCTION RATIO: 11x
IMAGE PLACEMENT: IA IIA IB IIB
DATE FILMED: 9/26/92 INITIALS S.M.
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

STUDI E SAGGI

GUIDO MANACORDA

STUDI E SAGGI

Barbusse – Barrès – Calderón – Cervantes – Duchessa d' Andria – Goethe – Hofmannsthal – Rolland – Roumaniho – Salticóf-Scedrin – Savj-Lopez – Villon – Wagner.

FIRENZE
FELICE LE MONNIER
1922

1294-921. - Firenze, Stab. Tip. E. Ariani, Via S. Gallo, 32

ALLA CARA MEMORIA DEI MIEI FRATELLI

UMBERTO E GIUSEPPE

DEDICO

ULTIMO MINORE SUPERSTITE

DEGLI SCRITTI DI GOETHE INTORNO ALL'ARTE (1).

(1) Pubbl. in *Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, N. S., V, 1916.

L'argomento, per quanto poco paia credibile, è tra i goethiani dei meno studiati; certo, attende ancora un'indagine esauriente (1). Ben lontano

(1) Il lamento è antico. Lo trovo sollevato da A. G. MEYER e G. WITKOWSKI, nella prefazione agli *Aufsätze über bildende Kunst u. Theater*, nell' edizione goethiana della *Deutsche National-Literatur* (n. 111, 1895), e ripetuto, con più accentuato rammarico, quindici anni dopo, dai signori F. VOGT e M. KOCH nella bibliografia alla *Geschichte d. deutschen Literatur* (Leipzig, « Bibliographisches Institut », 1910, II, 611), non ostante la comparsa della maggior parte di quei saggi, che occupano ben sette fitte pagine della monumentale *Goethe-Bibliographie* del GOEDEKE (Estr. dalla 3ª ediz. del *Grundrisz*, Dresden, Ehlermann, 1913, voll. 2). Nel *Goethe* di B. CROCE (Bari, Laterza, 1919, p. 7), appena un breve cenno; nella recente e fortunata monografia del GUNDOLF (*Goethe*, Bondi, 1920, 7ª ediz.), nulla che lontanamente rassomigli ad una trattazione organica dell'argomento. Interessante invece, e per qualche rispetto fondamentale, lo studio del NIEMEYER, citato più sotto. Tra gli scritti posteriori alla *Goethe Bibliographie*, merita di essere segnalato quello di Ch. HANDSCHIN, *Goethes Abfall von der Gothik*, in *Modern Philology*, XII, 2, 1914.

Per l'estetica del tempo in Germania: F. T. VI-

dalla pretesa di offrirla qui, mi propongo tuttavia di chiarirne alcuni punti fondamentali e di fermarne alcuni aspetti fuggevolissimi. Perchè gli scritti di Goethe intorno all'arte questo hanno soprattutto di caratteristico: che si presentano in forme così frammentarie, così disorganiche, e spesso così contraddittorie, da far dubitare fortemente, che mai si possano riordinare in sistema. Il costringerle anzi tutte in questa o quella sfera, o anche, successivamente, ora in una sfera ora nell'altra, significa, a me sembra, battere una falsa strada (1); a quello stesso modo, che cercare di mostrarne un regolare e conseguente sviluppo, parallelo a quello delle metamorfosi di natura, come recentemente ha fatto il Niemeyer, in uno studio d'altronde ragguardevole (2), significa esercitare sulla materia

SCHER, *Aesthetik*, Leipzig, 1846-57, vol. I; H. LOTZE, *Geschichte der Aesthetik*, München, 1868; M. SCHASLER, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, Berlin, 1872; B. CROCE, *Estetica*[4], Bari, 1912 ecc. Di una qualche utilità riescono tuttora le pagine di M. MENÉNDEZ y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1887, tomo IV vol. I, pp. 123-56.

Ottima traduzione italiana di alcuni tra i più notevoli *Scritti su l'Arte* di GOETHE, a cura di N. DE RUGGERO, Napoli, Ricciardi, 1914.

(1) Anche MEYER e WITKOWSKI (Prefaz. cit.) hanno ceduto alla tentazione di collocare Goethe ora nel cerchio di Oeser, ora in quello di Herder, ora in quello di Mengs, e via dicendo.

(2) GOETHES, *Werke, Einunddreissigster Teil, Schriften über bildende Kunst*, hrsg. W. NIEMEYER (Berlin, Bong, s. d. [ma 1913]). *Einleitung des Herausgebers* (pp. XIII-CXXXIX). Per gli scritti goethiani, dove non sia altrimenti indicato, mi valgo appunto di questa edizione, che appartiene alla *Goldene Klassiker Bibliothek*.

ribelle uno sforzo, una pressione critica, che a lungo andare necessariamente la deforma e la trasforma. Io raccoglierò dunque l'espressione goethiana nella sua genuina frammentarietà, imprecisione ed incertezza, lasciando che il suo spirito, orientantesi ora verso questa, ora verso quella concezione, si manifesti a noi liberamente. Soprattutto metterò via via in rilievo quali tra le facoltà di esso spirito, meglio e più frequentemente si eserciti in una critica, che certo non tutta morirà. Dovremo necessariamente conchiudere, sarà bene dichiararlo fin da principio, ad un Goethe speculatore e ragionatore ben poco originale e teorizzatore appena passabile, ma artista presente e vivo. Il che non sarà poi un gran male: anzi! Quale più felice errore che di accingersi con la migliore intenzione del mondo a scrivere di estetica, e di sentirsi invece rompere dall'animo la fervida, beatrice poesia?

I. — LA TEORICA.

L'arte è per Goethe un contatto, una commistione, un connubio tra soggetto e oggetto, tra Spirito e Natura. Di un riassorbimento fichtiano del mondo nelle profondità di un *io* assoluto, o di un dissolvimento schellinghiano del nostro spirito nelle

cose, e insomma di una identificazione di soggetto e oggetto, non è traccia nelle sue speculazioni. Dubito anche fortemente, non ostante le parecchie ben note espressioni in contrario (1), che Goethe si sia mai saldamente fermato alla concezione spinoziana di un Dio-Pan, al medesimo tempo pensiero ed estensione, Spirito e Natura. È certo ad ogni modo, che, nel trattare dell'arte, soggetto ed oggetto vengono sempre posti di fronte, qualche volta a dirittura in atteggiamento ostile (2), più spesso con tendenze di accostamento, di compenetrazione, magari anche di confusione; di identifi-

(1) *Philosophisch-morphologische Studie* (1874), in *Werke*, XXXI, 30-33, e studio citato del NIEMEYER, p. XXXIV e segg. Tra il *demonico* goethiano degli ultimi tempi (ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe*, ediz. Reclam, 28 febbraio 1831 *passim*) ed il panteismo di Baruch Spinoza è un abisso.

(2) «Die Natur ist von der Kunst *durch eine ungeheure Kluft* getrennt». L'artista deve trovare, isolare, quasi rapire l'oggetto di natura, ch' essa gelosamente custodisce; egli diventa quasi un ladro che viola i forzieri della natura. *Einleitung in die Propyläen* (1797), in *Werke*, XXXI, 71. La natura è forza che si annoda a forza, nulla di presente, *alles vorübergehend*; l' artista deve esercitare uno sforzo continuo per fermarla, per non lasciarsi trascinare dalla sua corrente impetuosa (Recensione a *Die schönen Künste in ihrem Ursprung* ecc., di J. G. SULZER [estr. dalla *Allg. Theorie d. schönen Künste*, Leipzig, 1772], in *Werke*, XXXII, 18); principio che può avere contribuito alla concezione herderiana dell' uomo volgente a proprio vantaggio le forze ostili della natura, mediante l'arte.

cazione però, mai. Ma dal procedimento col quale sembra a Goethe che i due elementi vengano ad incontrarsi, dirò dopo. Vediamo prima di ogni altro, che cosa egli intenda per soggetto, cioè per Spirito, e che cosa per oggetto, cioè per Natura; e cominciamo da questo secondo, in quanto a traverso le molte incertezze e contraddizioni, si riconosce per fondamentale e predominante.

L'oggetto è ciò che esiste per sè e gode di una esistenza compiuta e perfetta (*vollständige Existenz*), e come tale resta inafferrabile allo speculatore (1), non però all'artista. L'artista può penetrare nel *Ding an sich*, cioè nell'essenza dell'oggetto (*in die Tiefe der Gegenstände*) e può fermarsi al loro bell'aspetto esteriore (*ihre äussere schöne Seite*) (2). Noi viviamo immersi negli oggetti, cioè nella Natura, e le siamo al tempo stesso stranieri; la Natura è al medesimo tempo varietà e unità, movimento e fissità, tempo ed eternità: soprattutto è amore, e possiamo fidarci di lei. Ella trae fuori le sue creature dal nulla, e, in verità, non dice loro punto donde vengono e dove vanno; ma non può evidentemente odiare la propria opera (3). Insomma, la Natura crea lo Spirito; ma lo Spirito

(1) *Philosophisch-morphologische Studie*, p. 30. La espressione è un curioso misto di brunismo (*Dei essentia gaudet infinita perfectione*), di spinozismo (*Etica*; prop. XVI e XVII) e di kantismo.

(2) *Einleitung in die Propyläen*, in *Werke*, XXXI, 71.

(3) *Die Natur* (1781-82), in *Werke*, XXXVIII, 59-61.

acquista verso di lei una indipendenza tutta sua. Egli se ne fida, è bene anzi che se ne fidi, ma pare chiaro che potrebbe anche non fidarsene; tant'è vero che qualche volta, non soltanto non se ne fida, ma le si pone di fronte e la contrasta. Ancora: la Natura ha in sè del Bello, ma anche del Brutto; la sua grandezza stessa fa sì che il Bello si perda nell'indifferente, o degeneri nel Brutto (1). Spetta pertanto all'artista, *ed è qui dove principalmente si manifesta il «genio»*, di scegliere il Bello dal Brutto (2). Da oggetti sfavorevoli, riluttanti, non se ne cava, non se ne potrà mai cavare niente di buono (3); ogni talento è sciupato se l'oggetto non vale (4). La Natura semina, l'artista sceglie e raccoglie (5). L'artista che abbia ben compiuta la sua scelta, non ha ormai più niente a che fare; il suo *io* scompare e per lui parla la Natura stessa; codesto è il sommo fastigio dell'arte (6). Riassumendo:

(1) *Einleitung in die Propyläen*, XXXI, 66-82; cfr. *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* (1797), XXXI, 139-60; ed altrove: «man soll wählen; doch wohl das Beste!» *Maximen u. Reflexionen*, n. 1005.

(2) *Einleitung in die Propyläen*, ibid. Cfr. anche *Maximen u. Reflexionen*, n. 1006 (es. dell'albero) e 1149 (es. del fiore).

(3) *Naturphilosophie* (1827), XXXVIII, 63-64; *Vorschläge Goethes für malerische Entwürfe* (1832), XXXI, pp. 505-6.

(4) Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 18 gennaio 1827.

(5) Ibidem, 17 febbraio 1832.

(6) Ibidem, 29 gennaio 1826 e 17 febbraio 1832; cfr. *Maximen u. Reflexionen*, n. 1077.

si può parlare di esistenza vera soltanto nei riguardi della Natura; essa crea il Bello ed il Brutto e nello stesso tempo il soggetto, il *genio* discernente (1); ma alla sua volta, appunto per questa facoltà, il soggetto in certo qual modo si libera da lei, sebbene per poco. Esso difatti abdica subito alla propria libertà, e lascia poi che il Bello di natura si esprima per se stesso: il suo ufficio si riduce dunque alla *scelta*.

In sostanza, poco di nuovo: l'assegnare all'artista, non una visione, ma un «criterio», non una intuizione, ma un giudizio (2), è proprio di tutta la tradizione intellettualistica, che probabilmente pervenne a Goethe a traverso lo stesso Sulzer da lui combattuto. Quanto agli attributi della Natura, quali Goethe fissava nel breve saggio del 1781-82, e richiamava poi molto più tardi, come prova di un avviamento al panteismo (3), saranno da ritenersi piuttosto come spunti di quel misticismo cristianeggiante, del quale nessun pensatore te-

(1) «Secondo quale norma si deve scegliere? E dov'è cotesta norma? Non è forse anch'essa nella Natura?» (*Maximen u. Reflexionen*, n. 1005).

(2) L'arte si origina dalla ragione; agisce sempre secondo le sue norme; la ragione è l'arte delle arti (*Maximen u. Reflexionen*, risp. n. 1014, 1048, 1063). Pare di sentire Boileau! Fatta eccezione della poesia, che è *Eingebung*, tutte le arti e le scienze si raggiungono col *pensiero* (ibid., n. 1111).

(3) «Un comparativo che non ha ancora raggiunto il superlativo». *Erläuterung zu d. aphoristischen Aufsatz «Die Natur»* (1828), XXXVIII, 61-63.

desco, che vivesse a cavaliere tra il XVIII e XIX secolo, andò interamente immune. Cotesta Natura creatrice, amantissima delle sue creature, una nella sua varietà, fissa nel suo movimento, eterna nel suo divenire, è per certo qualche cosa di molto simile al Dio cristiano. Nè l'espressione: «gli uomini sono tutti in lei e lei in tutti gli uomini» vale in effetto a differenziarla intrinsecamente da quello, perchè i concetti di contenente e contenuto esulano evidentemente dalla concezione panteistica.

Passiamo ora al soggetto, del quale questo principalmente già sappiamo: che a lui si pertiene la *scelta*. Ma egli stesso è un creato, un «a posteriori»: come un rabdomante, riconosce, al fremito della sua verga, le vene d'acqua correnti sotto la superficie terrestre, che rinfrescheranno l'umanità sitibonda. Ma ecco che improvvisamente si raddoppia la sua potenza e si trasforma in mago. Al tocco della sua bacchetta, il fango stesso diventa oro, il Brutto si discioglie come un cumulo di nubi che ceda al sereno; anch'egli, come la Natura, sa creare dal nulla. L'artista può entrare nella bottega di un calzolaio o in una stalla, sta scritto nel saggio *Nach Falconet und über Falconet* (1776) (1); contemplare il viso dell'amata o guardare i propri stivali: egli avvertirà sempre le sacre vibrazioni ed i lievi ritmi che collegano fra loro gli oggetti. Molti anni più tardi Goethe af-

(1) *Werke*, XXXI, 26-30.

fermerà ancora: quel che in natura non c'è, l'artista supplisce col proprio spirito, col proprio divino fecondante respiro (1). Egli non soltanto strappa alla madre il segreto del creare, e apprende a creare meglio di lei, cioè senza cadere nella sbadataggine del Brutto, ma anche la signoreggia e la fa schiava (2). La Natura crea il *reale*; ma l'*ideale*, sublimazione del reale, esce soltanto dal cuore dell'artista (3); e però l'artista, pure partecipando della Natura, le è superiore (4). Come questo si concilii col posto modesto che Goethe assegna all'artista subbiettivo (5), col dissolvimento dell'artista

(1) ECKERMANN, *Gespräche mit G.*, 18 aprile 1827. L'artista fa interamente suo l'oggetto che rappresenta; esso crea anche il ritratto, a quel modo che l'amante crea la bellezza dell'amata (*Der Sammler u. die Seinigen* [1798], XXXI, 129); e porta di suo nella natura indifferente (*gleichgültig*), significato, sentimento, pensiero, effetto (DIDEROT's *Versuch über die Malerei, Uebersetzt u. mit Anmerkungen begleitet* [1798], XXXIV, 130-31).

(2) ECKERMANN, *Gespräche*, 18 aprile 1827. «Nessun oggetto reale rimane impoetico, appena il poeta sa adoperarlo convenientemente» (Ibidem, 5 luglio 1827). E il 13 febbraio 1831: «In arte e poesia la *Persönlichkeit* è tutto».

(3) Ibidem, 18 gennaio 1827.

(4) Ibidem, 18 aprile 1827. Lo spunto è hegeliano. Altrove: «È legge della generazione, che il generato sia migliore del generante» (*Maximen u. Reflexionen*, n. 1053).

(5) *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (1789), XXXI, 36-40; *Der Sammler u. die Seinigen*, XXXI, 145 (tavola).

nella Natura auspicato come perfezione nell'arte (1), con l'accusa di invadenza, per non dire di mala fede fatta al ricercatore subbiettivo (2), in verità non è facile dimostrare. Goethe si trova fra soggetto e oggetto, cioè tra Spirito e Natura, *absit iniuria verbo*, come un cane «infra due dame». Preso dalle vertigini di fronte all'*estensione* dell'una, vi si getta perdutamente e gli pare dolce naufragarvi; reverente e commosso di fronte alla *profondità* dell'altro, lo celebra come forza divina.

In sostanza, quando nel famoso cap. XVI di *Dichtung u. Wahrheit*, o in alcuno dei suoi *Sprüche* (3), scrive, che tanto per lui vale *dichterisches Talent*, quanto Natura, non è lo spinoziano, che per atto di giudizio identifica, ma il poeta, che con lo spirito commosso, compara. E quando afferma che l'Arte è una seconda Natura, non fa che valersi di un semplice *Gleichnis*, o metafora che dir si voglia. Solo in questo modo interpetrando, le sue oscillazioni e contraddizioni si sciolgono.

Ma torniamo al nostro soggetto, il quale è dunque un creato, che alla sua volta riesce a creare. Pure la sua creazione è sempre in qualche modo legata all'oggetto, o da questo più o meno deter-

(1) ECKERMANN, *Gespräche*, 29 gennaio 1826 e 17 febbraio 1832; *Einfache Nachahmung der Natur* ecc. (*Stil*); *Der Sammler* ecc. (tavola).

(2) *Beobachtung u. Denken* (1798-99), XXXVIII, 98-99.

(3) NIEMEYER, p. XLIII.

minata. La Natura crea infatti dal nulla, ma l'artista crea sempre dalla Natura, e più precisamente in uno dei seguenti tre modi: o copia la Natura così com'è — Goethe intende: nella sua apparenza esteriore e sensibile, *dem Scheine nach* (1) — o la sottopone ad una elaborazione individuale, o riesce a penetrare nel suo intimo *Kern*, e in quello annienta se stesso. Con cotesto annientamento, la cosa in sè, priva ormai di veli sensibili e di vincoli subbiettivi, viene a manifestarsi nella sua assoluta ed eterna purezza. Nel primo caso, abbiamo la *Nachahmung der Natur*, nel secondo la *Manier*, nel terzo lo *Stil* (2).

L'*imitazione di natura* è il grado più basso dell'arte. All'artista basta un poco d'occhio e un poco di mano; egli copia con la maggiore fedeltà possibile gli oggetti che lo circondano più da vicino, e non vi porta niente di suo. È l'artista del particolare, del quale d'altronde Goethe loda più e più volte le qualità (3), e delle cosidette nature

(1) *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, XXXI, 159-60; DIDEROT'S *Versuch* ecc., XXXIV, 134.

(2) *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, XXXI, 136-40; onde è principalmente tolto quel che segue.

(3) L'universalità non è il dominio dell'artista imitatore; egli deve attenersi al particolare, al concreto, nel quale può raggiungere, in verità, un alto grado di perfezione. Rembrandt deve gran parte della sua fama all'essersi fermato all'osservazione di armadi pieni di anticaglie domestiche (*Nach Falconet u. über Falconet*,

morte (fiori e frutta) (1); tranquilla macchina fotografica, scatta e coglie la vicina istantanea. L'imitazione di Natura è un oggettivismo (2) superficiale ed olimpico (richiede un *ruhiges Dasein*) che può dare una certa gioia derivante dalla somiglianza ottenuta (3), ma non è mai la grande arte; anzi, portata all'estremo suo svolgimento, cade nel puerile e nel ridicolo (4). Coloro che trovano a ridire sulla raffigurazione, in certe antiche gemme, di cocchi tirati da cavalli senza briglie, sono gente di scarso talento (5); gli uccelli, librantisi intorno alle ciliege dipinte da Apelle, dimostravano una cosa sola: d'essere dei passerotti e non degli in-

XXXI, 26-30; cfr. *Der Sammler u. die Seinigen*, XXXI, 105). Di lavorare su piccoli soggetti e di lasciare il grande da parte, è un consiglio che Goethe dà anche al buon Eckermann (*Gespräche*, 18 settembre 1823).

(1) *Der Sammler* ecc., XXXI, 103.

(2) È veramente strano che nella tavola, la quale chiude il saggio *Der Sammler* ecc., compaia come *Manier* e *Individuelle Neigung*, cioè come forma e procedimento soggettivo.

(3) *Der Sammler* ecc., XXXI, 117; spunto lessinghiano.

(4) Il padre del protagonista nel racconto del *Collezionista* si compiace straordinariamente d'una propria riproduzione spettrale nel cavo d'una porta, e peggio ancora, d'una statua di cera colorata, che lo contraffà spaventosamente in parrucchino e veste da camera! (XXXI, 106).

(5) *Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung* (1796), XXXII, 297.

tenditori d'arte (1). La bellezza vera comincia dove cessa l'imitazione (2).

La *maniera* rappresenta un grado d'arte più elevato. La maniera significa *individuelle Neigung*, cioè intervento del soggetto; è Natura (non più particolare ma, «insieme di Natura», «complesso superficiale» di Natura) rappresentata a traverso un temperamento reagente; potrebbe dirsi, in sostanza, soggettivismo romantico. Con la *maniera*, cioè con l'espressione propria, individuale, l'artista dimostra di avere ormai acquistato coscienza del proprio *io* di fronte alla Natura; ma corre il grave pericolo di sopravalutarlo, di porlo sempre al primo piano, di nascondere con esso la Natura medesima, cioè, non dimentichiamolo, la verità. Allora la «rispettabile» maniera diventa artifizio, mestiere (3).

Il grado supremo dell'arte è segnato soltanto dallo stile. Esso è obbiettivismo puro, è il *caratteristico* (4), cioè l'idea-tipo, o meglio, *la cosa in*

(1) *Ueber Wahrheit u. Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch* (1797), XXXII, 146.

(2) Niemeyer, p. xciv.

(3) Cfr. anche Eckermann, *Gespräche* (28 febbraio 1824). Qui il *manierista* diventa appunto il mestierante, in quanto vuole sempre avere l'opera sua compiuta al più presto, in vista del guadagno da ricavarne. Per il manierismo, ideale soggettivo, ideale mancato, cfr. *Maximen u. Reflexionen*, nn. 1078, 1091.

(4) Il concetto del *caratteristico* è in Goethe tra i più malsicuri. Nel saggio *Einfache Nachahmung der Na-*

sè kantiana, riconosciuta dal soggetto, in seguito a faticoso processo e fatta parlare. Nello stile, come s' è detto di sopra, ha luogo un vero e proprio annientamento dell'artista nella Natura; ma per arrivare a cotesto annientamento occorre in lui non soltanto osservazione paziente e *Stimmung*, ma anche e soprattutto *Erkenntnis* (1). Lo stile è verità pura, bellezza pura, che parla con linguaggio proprio, immutabile, non più con quello individuale, cioè con la maniera (2). Michelangelo, per esempio, è artista grandissimo, ma sempre *manierista*; dalle sue statue e dai suoi freschi è sempre lui che ci parla, se pure con linguaggio nobilissimo; ma Raffaello ha raggiunto il supremo fastigio dell'arte, perchè la Natura stessa parla dalle sue opere (3): Raffaello è uno *stilista*. Goethe dovette

tur ecc. è *Wesen* delle cose, cosa in sè, oggettività pura, stile (XXXI, 58 e 40); nel *Sammler u. die Seinigen*, invece, è il *bedeutend*, l'astratto tipico, il concepibile; è dominio del soggetto, non arriva alla *Schönheit*, e segna appena un grado al di sopra dell' imitazione. S'avvicina quindi alla *maniera* (XXXI, 120: teoria dell'ospite; XXXI, 125: teoria del filosofo; XXXI, 145: tavola), con la quale si confonde addirittura nel saggio *Ueber die Gegenstände* ecc. (XXXI, 159). Cfr. anche MENÉNDEZ y PELAYO, IX, 1, 138.

(1) Ma, anteriormente, nel saggio *Von deutscher Baukunst*, (1773), XXXI, 5-12, aveva affermato che il *caratteristico* si raggiunge con un *Trieb* interiore, inconsapevole così di imitazione che di riflessione!

(2) *Der Sammler* ecc. (tavola).

(3) *Antik u. Modern* (1818), XXXI, 365; e Mo-

certamente pensare che analogo rapporto corresse tra l'arte sua e quella dello Schiller.

La teoria dell'imitazione, della maniera e dello stile va segnalata tra le manifestazioni relativamente originali dell'estetica di Goethe, e tra quelle delle quali egli si ricordò e si valse abbastanza spesso anche nei suoi anni più tardi. (Conversazioni con Eckermann). Ma l'empirismo intellettualistico, del quale essa pare tutta compenetrata, non poteva contentare in tutto lo spirito di lui così negato alla speculazione pura (1), come fervido alla

RITZ, *Italienische Reise*, III, 7, in NIEMEYER, p. LXI. Per Raffaello, cfr. anche GOETHE, *Italienische Reise* (ed. Reclam), 18 ottobre 1786; *Vorschläge Goethe's* ecc., XXXI, 506; ECKERMANN, *Gespräche*, 4 gennaio 1827; *Maximen u. Reflexionen*, n. 1138 ecc.

(1) Vi sarebbero da raccogliere assai curiose affermazioni circa l' incapacità goethiana alla speculazione, confessata da lui stesso, o in persona propria o in figura dei suoi personaggi. Nel saggio del *Collezionista* tutti rinnegano a gara la sventurata filosofia, non escluso il personaggio chiamato per eccellenza il filosofo. Nel saggio *Ueber Wahrheit* ecc. lo spettatore chiede che si proceda non per raziocini, ma per via d' esempi. Nella citata recensione al Sulzer (XXXII, 17) Goethe afferma: «finchè ci si tratterrà *in generalioribus* non si concluderà mai niente»; nel saggio su *Winckelmann* (1805; XXX, 28) spiega l'odio verso i filosofi, col fatto, che non sanno passare dalla speculazione alla vita; in quello sulla *Deutsche Philosophie* (1831; XXXII, 376-77) lamenta che la filosofia tedesca non portò alcun vantaggio pratico (!); e in una conversazione con Eckermann (4 febbraio 1829) dichiara candidamente d' essersi sempre tenuto al *ge-*

creazione fantastica e temprato all'azione (1). E però non fa maraviglia, se nei tempi medesimi della sua costruzione, egli si volse con altrettale e forse anche maggiore simpatia alla teorica moritziana della *tätige Kraft*, la quale poggia principalmente sulla fantasia e sull'azione, e riconosce loro un assoluto predominio (2).

Cotesta teoria si può riassumere brevemente così: L'uomo possiede tre forze o facoltà fondamentali: il senso, il pensiero (*Denkkraft*) e la forza agente (*tätige Kraft*); la forza agente si scinde nel sentimento (*Empfindungskraft*) e nella fantasia (*Einbildungskraft*), ed abbraccia tutto il campo della *Denkkraft*, la quale pertanto è in essa virtualmente contenuta. La regione dell'arte appartenendo alla forza agente, viene per conseguenza, che l'artista superi il pensatore. Il procedimento, col quale la forza agente giunge all'espressione

sunder Menschenverstand, cioè al buon senso. E ben nota d'altronde una lettera al Jacobi (NIEMEYER, pp. XXXIV-XXXV), nella quale esprime il desiderio, che la filosofia s'accordi col sentimento per sprofondarci nella Natura; e forse anche di più un' altra allo Schiller (MENÉNDEZ y PELAYO, IV, 1, 124), dove lamenta che la filosofia annienti in lui la poesia. Ma si potrebbe continuare indefinitamente.

(1) *Im Anfang war die Tat*, scrive, non dimentichiamolo, il dott. Giovanni Faust, e nel godimento dell'azione trova il bell'attimo e muore e si salva.

(2) *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen* von K. PH. MORITZ, Braunschweig, 1788, in GOETHES, *Werke*, XXV, 462-68.

d'arte, è abbastanza singolare: essa opera dapprima come una lente, raccogliendo in un *fuoco* (*Brennpunkt*) interiore tutti i rapporti del complesso degli oggetti; attorno a questo *fuoco* interiore, secondo le leggi di prospettiva, si volge, si «arrotonda» un'imagine fedele di cotesto complesso, nella quale ricompaiono in piccolo, in scala ridotta, i rapporti stessi di Natura. Ma poichè l'imagine così creata non avrebbe consistenza e non risponderebbe alla necessità nostra del concreto e del sensibile, si proietta, si concretizza in un oggetto particolare (l'opera d'arte), nella quale la Natura appare fedelissimamente riprodotta, ma in scala minore. L'opera d'arte viene dunque ad essere una natura concentrata: un suo *verkleinertes Abbild* (1).

(1) Durante lo svolgersi di cotesto procedimento, l'artista prova una gioia che giunge alla intensità di una *Leidenschaft* (cfr. anche ECKERMANN, *Gespräche*, 28 febbraio 1824), e che cessa di fronte all' opera compiuta, per l'appunto là dove comincia il godimento tranquillo dell'*uomo di gusto*. L'artista vive dunque in uno stato dionisiaco, l'uomo di gusto in uno stato olimpico. Ma se questo li differenzia nella *Empfindung*, altro li differenzia nell'attività fantastica. L'artista coglie di fatto *tutti* i rapporti della Natura contemplata, l' uomo di gusto ne coglie invece solo una parte. Ora, basta che uno solo di cotesti rapporti sfugga alla fantasia concentratrice, perchè l'artista degradi in semplice uomo di gusto; la creazione d' arte comincia insomma dove cessa il gusto, e di fronte ad essa il gusto affonda, si esaurisce, si annienta.

Il procedimento non è nuovo; lo troviamo anzi quasi identicamente espresso nel *Giudizio d'Ercole* dello Shaftesbury; ma qui la predominanza di fantasia, azione e sentimento viene fortemente accentuata. Goethe pertanto non solo, come ho detto di sopra, vi aderì, ma ne prese in gran parte la responsabilità, lo divulgò, lo sostenne (1), e lo trasse a nuove applicazioni. L'attimo artistico, che *concentra* in un presente eterno il passato ed il futuro, e che detta a lui pagine stupende su *Laocoonte*, sulla *Tomba della danzatrice*, e sulla *Vacca di Mirone*, non è, difatto, che una legittima derivazione del « fuoco » moritziano. Senza insistere sull'audace sopravalutazione delle forze della fantasia su quelle dell' intelligenza, Goethe più tardi rivendicherà con ardore, di fronte a Kant, la necessità di comprendere la facoltà fantastica tra le fondamentali dello spirito (2).

(1) *Italienische Reise* ed. Reclam. *Zweiter Aufenthalt in Rom*, p. 123. Per la concentrazione fantastica, cfr. anche *Ueber Wahrheit* ecc., XXXII, 146. Analogo è il procedimento della simbolica: il fenomeno si cambia in idea, l'idea si proietta in figura; il *simbolo* è un particolare che rappresenta il generale, non come sogno od ombra, ma come *lebendiges Dasein* (*Maximen u. Reflexionen*, n. 1059). Che il *sentimento* sia al tempo stesso punto di partenza e d'arrivo dell'opera d'arte sostiene il personaggio del filosofo nel *Sammler* ecc. (XXXI, 128), sostituendo al ciclo: *imitazione — maniera — stile*, il ciclo: *imitazione — caratteristico — sentimentale divino.*

(2) *Ueber Kants Philosophie* (1816-17), XXXII, 319-320. Quel che Goethe scrive della fantasia risente spesso

Intanto, l' assegnazione dell' arte alla sfera del fantastico (1) getta molta luce su parecchi atteggiamenti dello spirito di lui, in relazione con alcuni problemi vitali dell' arte: come quello dell'*irrazionalità*, per esempio. Goethe colpisce sempre con la punta del suo dispregio umoristico quelli che si scandalizzano del carattere fiammingo delle madonne di Rembrandt (2), o di vedere ritratto S. Giuseppe con un libro legato, e Adamo con una vanga, e S. Gerolamo, S. Francesco e Santa Caterina insieme raccolti intorno al bambino Gesù (3), o delle scene bibliche in costume veneziano cinque-

della filosofia settecentistica anglo-scozzese (Shaftesbury, Hutcheson, Reid; del quale ultimo vedi anche in *Deutsche Philosophie*, XXXII, 376-77). La fantasia è un qualche cosa che si libra tra la ragione e il senso; essa sostituisce il senso sotto forma di memoria, presenta alla ragione (Goethe come Jean Paul la chiama *Verstand*, e *Vernunft* l' intelletto) il mondo degli oggetti, e presta la figura alle idee dell' intelletto. Come mezzo tra l'attività concreta del senso e l'astratta dell' intelletto, richiama evidentemente anche lo *Spiel* dello Schiller.

(1) L'opera d' arte, nè nel suo formarsi, nè nella sua raggiunta pienezza, cade nel campo del pensiero; essa non può venir riconosciuta dall' intelletto, ma soltanto *hervorgebracht* dalla fantasia, o *empfunden* dal sentimento (MORITZ, *Ueber die bildende Nachahmung* ecc., XXV, 463). « Arte e scienza sono indipendenti dalla filosofia » (ECKERMANN, *Gespräche*, 4 febbraio 1829): contraddizione perfetta di quanto è affermato nello *Spruch*, n. 1111, ricordato di sopra!

(2) *Nach Falconet u. über Falconet*, XXXI, 26-30.

(3) *Der Sammler* ecc., XXXI, 137.

centesco del Veronese (1): è chiaro che, sottratta l'arte alla logica del giudizio, è perfettamente superfluo chiederle rispetto alla storia. L'artista ha dunque tutto il diritto di rifare la storia a modo suo; la storia è una verità piccola posta di fronte a una verità grande: l'arte, che la contiene e la supera. Goethe toglie legittimamente a Egmont i suoi dodici figli, così come Sofocle dà ai suoi personaggi il carattere della propria anima, e Shakespeare rende inglesi i romani: questa è l'arte (2). Da più d'una pagina goethiana traspare, se non l' entusiasmo, almeno un grande rispetto per gli « universali fantastici ».

E come l'arte non ha nulla a che vedere con la verità storica, così non è per niente legata al vero razionale. Chiedere all'artista il *vero* è un'ingenuità; l'opera d'arte non può essere nè vera nè verosimile; la sua è una verità *sui generis*, che esula dal campo razionale e consiste esclusivamente in una coerenza interiore (3). Con che, eccoci avvicinati allo Scheleiermacher. Ancora. L'uomo ragio-

(1) *Italienische Reise*, 8 ottobre 1786 (Venezia).

(2) ECKERMANN, *Gespräche*, 15 ottobre 1825 e 31 gennaio 1827.

(3) *Ueber Wahrheit*, ecc., XXXII, 145. Ciò non toglie che, parlando dell'opera musicale, cada nel più trito razionalismo, fino al punto di trovare sconveniente che il *Mosè* di ROSSINI, cominci con una preghiera, perchè sta scritto: « Se vuoi pregare, va' nella tua cameretta e chiuditi l' uscio alle spalle! « (ECKERMANN, *Gespräche*, 7 ottobre 1828).

nevole conosce il *richtig*, ma l'artista vede il *gehörig*; il che è ancora meglio (1). Il conseguente d'arte non è il conseguente di natura, le leggi dell'arte non sono le leggi di natura. Ben lontano dall'identificare Natura e Arte, Goethe prescrive a ciascuna di loro confini precisi. La natura è il *πάντα ῥεῖ*, l'Arte è la fissità (2), la Natura è necessità, l'Arte è libertà (3), la Natura è indifferenza, l'Arte è gioia (4). Che tra i loro procedimenti esista una certa somiglianza e che in nome di cotesta somiglianza si possa spiegare la metafora, di cui è stato detto di sopra, sta bene; ma di identità non è assolutamente il caso di parlare. Lo stesso Bello di natura non è il Bello d'arte; tant' è vero, che l'artista può rendere bello quel che in natura tale non è, od è tale soltanto nella sua intenzione (5).

Se non che, a proposito del Bello, non è facile davvero intendersi con Goethe. Da principio, coerentemente alla teoria dell'*imitazione*, della *maniera* e dello *stile*, sembra volergli riconoscere un carattere empirico-intellettualistico: il Bello è ciò che produce piacere al senso (*gern ergriffen*) e si

(1) *Plato als Mitgenosse* ecc., XXXII, 299.

(2) Recensione a *Die schönen Künste* di J. G. SULZER, XXXII, 18; *Winckelmann*, XXX, 14.

(3) *Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst* (1808), XXXI, 234.

(4) MORITZ, *Ueber die bildende Nachahmung* ecc., XXV, 463; DIDEROT'S *Versuch* ecc., XXXIV, 130-31.

(5) Vedi anche ECKERMANN, *Gespräche*, 18 aprile 1827.

comprende facilmente (*leichtgefasst*) (1); in seguito, col prevalere della teorica moritziana, viene conchiuso nella sfera del sentimento; diventa la *Einfalt und Ruhe*, la *Einfalt und stille Grösse* winckelmanniana (2). Ma non mancano spunti di neoplatonismo e di misticismo (3), che prendono, in tempi più tardi, un colorito hegeliano. Il bello diventa pertanto un *urphaenomen*, il cui riflesso traluce nelle infinite manifestazioni così dello Spirito come della Natura (4). Come se questo non bastasse, traspaiono qua e là esplicite adesioni al teleologismo kantiano, e tracce di influssi herderiani (5).

(1) *Philosophisch-Morphologische Studie*, XXXI, 30-33. Della bellezza si può avere un *concetto* e cotesto concetto può essere trasmesso (*Maximen u. Reflexionen*, n. 1035).

(2) *Der Sammler* ecc., XXXI, 124-25.

(3) La bellezza è accordo misterioso tra l'individuo, l'idea-tipo (il caratteristico), e il divino (*Der Sammler*, XXXI, 128); è raggio divino che traluce soprattutto nell'uomo (*Winckelmann*, XXX, 14: vecchia idea lessinghiana e winckelmanniana; cfr. anche *Einleitung in die Propyläen*, XXXI, 75), ma solo per un istante. L'artista fissandola, eleva l'uomo a Dio.

(4) ECKERMANN, *Gespräche*, 18 aprile 1827.

(5) È bella una creatura che sia giunta all'apice del suo naturale svolgimento, e le cui membra siano costrutte in modo conforme agli scopi di natura (ECKERMANN, *Gespräche*, 18 aprile 1827). Al «rispondente allo scopo» (*Zweckmässig*) rendeva omaggio anche il Moritz in uno scritto pubblicato nella *Berlinische Monatschrift* del marzo 1785 (NIEMEYER, p. XLIX). Ma il Goethe

In sostanza l'eclettismo di Goethe è dei più vari e dei meno stabili, che si possano mai imaginare. Dal misticismo neo-platonico, all'intellettualismo puro (dottrina della *scelta*), dall'intellettualismo empirico, all'intuizionismo, egli percorre con la massima disinvoltura tutta la gamma estetica, ed in ciascuna nota sembra via via volersi adagiare. Concludere pertanto ad una affermazione del valore speculativo delle sue sparse dottrine, come è ancora oggi moda prevalente in Germania, pare a me per lo meno molto arrischiato (1). Lo spirito di Goethe si apre in realtà a tutti gli influssi: sensismo inglese, razionalismo francese, intellettualismo germanico. Come il fanciullo trova sempre qualche cosa che, indifferente all'adulto, attira invece profondamente il suo interesse e la sua simpatia, così egli ferma il suo sguardo là dove altri non scorgono nulla e trova sempre una maraviglia. Ma poi il suo sguardo è attratto da altri oggetti, e li contempla via via con spirito sempre fresco e con sempre nuova simpatia, e trova sempre nuove maraviglie e si dimentica delle prime.

stesso si contraddiceva aspramente, quando faceva consistere il Bello nelle superfluità di natura (corna, artigli, denti che crescono fuori di misura e si curvano; NIEMEYER, p. LXXX).

(1) Meyer e Witkowski concedono che l'estetica goethiana non sia meramente speculativa; ma, dicendola precorritrice delle dottrine del Wundt, ne esagerano e ne falsano al medesimo tempo la portata.

Avviene delle sue speculazioni e delle sue contemplazioni, come dei suoi amori: tutto il mondo, dal granello di sabbia alla più bella creatura, è per lui uno scrigno riboccante di gemme; egli sente il desiderio infantile di trarne fuori via via una nuova, e di ornarsene. Ne prova una gran gioia e non ne sa neppure bene il perchè. Anzi, quando cerca di rendersene conto o di renderne conto altrui, senza avvedersene, fantastica invece di ragionare, e, invece di parlare, canta.

II. — Problemi minori.

Di alcune arti in particolare: Musica e Architettura.

Limiti delle arti. — Goethe ne fu sempre assertore fedele fino alla pedanteria. Ventitreenne lamentava, che il Sulzer non avesse seguìto Lessing in cotesta dottrina (1); negli ultimi anni della sua vita, trovava che la più grande arte consiste nell'isolamento e nella limitazione (2). Ma Lessing aveva affermato il principio della separazione delle arti in via razionale (coesistenza esclude successione e viceversa); Goethe l'afferma invece in nome dell'esperienza e del pragma. Tutte le volte

(1) Recensione alla *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, XXXII, 7.

(2) Eckermann, *Gespräche*, 20 aprile 1825.

che lo scultore si lascia sedurre dal pittore, il pittore dal mimo, o viceversa, sorge una grande confusione, nella quale arte ed artista malamente cadono (1). Tra la poesia e le arti plastiche v'è un abisso; il passaggio n'è difficilissimo, anzi quasi impossibile (2); l'opera è per sua natura assolutamente diversa dal dramma (3): questa ed altre simili le sue espressioni in proposito. Il Lessing, nei frammenti ultimi del *Laocoonte*, aveva attenuata assai la precedente dottrina dei limiti insuperabili, e intuita l'origine comune delle arti e la loro congiunzione in un punto ideale; Goethe, non riuscendo a rompere il cerchio dell'esperienza e dell'azione, afferma che la mescolanza delle arti è sempre stata indizio di decadimento; e consiglia l'artista, poichè le arti tendono già di per sè ad unirsi, ad opporvisi con tutte le sue forze (4). Il suo terrore di fronte alla confusione delle arti è tale, che egli drizza limiti e barriere anche nel campo di ciascun'arte stessa fissata dalla tradizione empirica: lo scultore di rilievi dev'essere

(1) *Maximen u. Reflexionen*, n. 1038.

(2) *Winckelmann*, XXX, 17.

(3) *Ueber die Notwendigkeit, Tunlichkeit Schicklichkeit der Trennung des Schauspiels von der Oper* (1808), XXXV, 30-34. Goethe non ammetteva che alcuno potesse essere al medesimo tempo buon attore e buon cantante. Le nazioni, che vogliono godere di qualche cosa di perfetto sulle loro scene, hanno cura di distinguere nettamente l'una specie d'arte dall'altra.

(4) *Einleitung in die Propyläen*, XXXI, 76-77.

tutt'altra cosa dello scultore in figure (1). Occorre pertanto, che ciascun artista scelga per la sua attività il campo più ristretto possibile (2). Ciò non esclude naturalmente, ch'egli possa intendersi di più arti e che da cotesto intendimento possa derivare giovamento anche alla sua. Ma altro è conoscenza teorica (*Einsicht*), e altro attività pratica (*Lebenstätigkeit*). La prima giova sia la più vasta, la seconda la più ristretta possibile; quando anch'essa risulti molteplice, deve almeno dirigersi alla *Ausbildung* di un'arte sola (3).

È impossibile fermarsi su questi principî, che sono d'altronde in gran parte la negazione della vita d'arte goethiana, senza riconoscerne la sterilità, e senza sentirsene come soffocati e costretti. Nella concezione goethiana le Muse, ben lontane di intrecciare la concorde danza intorno ad Apollo, o si guardano in cagnesco, o si voltano le spalle. Di qui un isolamento, che è negazione di vita ed è negazione d'arte; di qui un artista, chiuso nella sua prigione artificiale, *virtuoso* o mestierante, ramo secco d'un gran tronco, destinato a cadere al suolo senza possibilità di riproduzione.

(1) *Einleitung in die Propyläen*, XXXI, 76-77.

(2) *Nach Falconet u. über Falconet*, XXXI, 26-30. Ecco una delle ragioni per le quali, come s'è visto di sopra, Rembrandt gli appare degno di gran lode. Come Rembrandt si comporta (ma, pare, senza grande successo), il cognato del protagonista nel racconto del *Sammler* (XXXI, 105).

(3) Eckermann, *Gespräche*, 20 aprile 1825.

L'Arte e la Morale. — Che Goethe riconoscesse uno stretto rapporto tra l'arte e la morale pratica, come i romantici di tutti i paesi predicavano e lo stesso Fichte era disposto ad ammettere, sarebbe molto difficile sostenere, sebbene non abbondino le sue esplicite dichiarazioni al riguardo. Ma di troppo classicismo winckelmanniano era nutrito il suo spirito, perchè dovesse facilmente piegarsi a quella concezione. A tutti sono note, d'altronde, le sue punte contro la «dolciastra *Frömmelei*» del nuovo secolo; e noi sappiamo che il buon Eckermann, il giorno in cui ardì trovare immorali gli scritti di Byron, si prese un solenne rabbuffo (1). Nel *Collezionista*, una vecchia dama, che abbassa scandalizzata lo sguardo di fronte ad un magnifico nudo classico, è presa graziosamente in giro da una donna, che pure avendo molti anni meno di lei, ha certamente anche molto più spirito (2). Insomma, l'arte per Goethe non ha affatto l'ufficio di correggere i costumi nel senso comune, o anche nel senso vichiano della parola. Ma che, nella sua più nobile espressione, rappresenti per se stessa un *höchstes Sittliches* concretato, è affermazione alla quale egli indulge volentieri (3). Anche a proposito di Byron, egli chiudeva il suo rabbuffo con le parole: «Alles Grosse bildet, sobald wir es gewahr werden». D'altronde, posta l'arte una volta tanto nella sfera del

(1) Eckermann, *Gespräche*, 16 dicembre 1828.

(2) *Der Sammler* ecc., XXXI, 135.

(3) Meyer e Witkowski, pp. xxxvii-xxxviii.

sentimento, e ricongiunta la bellezza, *che le si pertiene in proprio* (1), al divino, riesce molto difficile staccarla del tutto dalla Morale, specie dalla Morale pura. Anche Kant aveva ammesso che il Bello fosse simbolo della Morale e Goethe sembra disposto, almeno in questo, a concordare con lui.

L'Arte e la Religione. — L'arte è fuori della religione, disse un giorno Goethe ad Eckermann; di fronte all'arte, la religione ha lo stesso valore di un altro oggetto qualsiasi: «fede o miscredenza non sono gli organi coi quali un'opera d'arte dev'essere compresa» (2). Eckermann registrò fedelmente, senza pure pensare, che Goethe avesse potuto esprimersi altra volta in modo assai diverso. Non già ch'egli avesse aderito formalmente ad una qualsiasi combinazione del famoso trinomio Religione, Filosofia e Arte, che occupò così fortemente le menti dei pensatori germanici del principio del secolo XIX; ma più volte affermò fra i due termini un legame assai stretto. Considerata la religione in senso storico e positivo, parve a lui, che religione e arte fossero nate, per così dire, a un parto; la prima, in verità, come dominatrice, la seconda come ancella. Lo svolgimento, il perfezionamento delle arti andrebbe di pari passo, anzi si identificherebbe con la progressiva loro libera-

(1) *Maximen u. Reflexionen*, n. 1051.
(2) *Gespräche*, 2 maggio 1824.

zione dal giogo religioso (1). Intesa la religione in senso puro, cioè come coscienza del mistero e dell'infinito, essa perde di fronte all'arte ogni carattere di ostilità. L'arte diventa la sua fedele e legittima interprete, anzi la sola sua fedele e legittima interprete (2). Di qui la sua *Thorheit*, cioè la sua irrazionalità. Ma il mistero, l'infinito, e insomma «l'inesprimibile enigma del mondo e della vita» sono per Goethe il *demonico* (3); l'arte è mediatrice di cotesto «inesprimibile»: di qui il suo carattere demoniaco cioè strettamente religioso.

Ognuno s'avvede che qui navighiamo in pieno misticismo.

Il superamento del Brutto. — Sappiamo che non tutto in natura è bello, e che sta all'artista di saper scegliere; ma sappiamo pure che l'artista può, come per incanto magico, far bello il brutto o almeno renderlo sopportabile e piacevole. Come avviene cotesto superamento? È il noto problema che affaticò, molto più che non meritasse, parecchi tra i romantici e dal quale si originò la scipita leggenda del cavaliere Purobello. La soluzione di Goethe è la tradizionale: il Brutto entra trionfalmente nel campo dell'arte trasformandosi in *comico* (4). Gli antichi erano maestri in cotesta meta-

(1) *Neue Unterhaltungen* ecc., XXXI, 234.
(2) *Maximen u. Reflexionen*, n. 999.
(3) ECKERMANN, *Gespräche*, 28 febbraio 1831.
(4) *Der Tänzerin Grab* (1812), XXXI, 265-66.

morfosi, la quale si origina dalla giustaposizione del grande al piccolo. Non è dunque che il grande si rilevi in confronto col piccolo, come pare meglio si rilevi in confronto col piccolo, come pare ad alcuno; ma è il piccolo che si eleva, si nobilita al contatto col grande. Tutto il dramma greco satiresco n' è prova; chi non sa vedervi altro che una parodia o un travestimento erra grossolanamente (1). In una curiosa rappresentazione scultu-rale, una civetta compare in atto di stringere fra gli artiglietti alcuni topolini, le cui code s'aggirano intorno alle sue zampe, flosciamente. I topolini muoiono pippiando, ma la civetta posa salda e indifferente sulle proprie zampe. La scena di per sè non può che suscitare il disgusto. Ma giustaponiamola ad altra analoga di più nobili soggetti: una aquila si libra in alto, stringendo fra gli adunchi artigli una serpe robusta. La serpe reagisce, si divincola e riesce ad avvinghiare fortemente una zampa dell'uccello; il capo rovesciato e sollevato, la bifida lingua vibrante, minaccia del suo morso e del suo veleno il rapitore. Questo con la zampa libera sollevata, sta in atto di difesa, e col rostro aperto si apparecchia a rintuzzare l'assalto. È nella scena una tragicità che attrae e commuove: un raggio di cotesta tragicità, cade sulla lotta, che ignobilmente e miseramente si combatte, o per meglio dire, langue fra la civetta e i topolini; la

(1) *Ueber die Parodie bei den Alten* (1823-26), XXXIII, 59-62.

rasserena, l'illumina (1). Ecco che noi non sentiamo più ribrezzo, ma ridiamo; la purificazione è avvenuta, il cavaliere Purobello ha vinto.

Il Brutto, dunque, non soltanto è destinato a rimanere sempre perdente di fronte al Bello, come Satana di fronte a Cristo nelle leggende dell'età media, ma non riesce neppure a muovergli una vera e propria guerra. Non appena il Bello gli si mostra, già si arrende a discrezione, si piega alla sua volontà, si riscalda della sua luce.

> Fere lo sole il fango tutto 'l giorno,
> vile riman;

affermava il nostro buon Guinizelli; ma nell'estetica goethiana il sole ha potere di nobilitare anche il fango così che sotto il suo raggio, esso rompe in germogli e si copre di verzura. Pura mitografia poetica.

La Storia dell'Arte. — Goethe fa gran merito a Winckelmann d'avere primo concepito una storia dell'arte; gli antichi cenni di Velleio Patercolo e Quintiliano rappresentando, a suo vedere, un assai debole tentativo e non nella giusta direzione. Una vera e propria storia dell'arte non si può fare, se non si concepisce l'arte come un organismo vivente (ζῷον), che abbia un'origine impercettibile, una lenta crescenza, un istante di splendore mas-

(1) *Ueber die Parodie* ecc. (1823-26), XXXIII, 59-62.

simo e di perfezione, quindi una decadenza a gradi, e la morte (1).

Con questa esplicita dichiarazione, l'arte viene posta risolutamente nel cerchio del determinismo naturalistico; la dottrina delle metamorfosi delle piante è trasportata nel campo estetico ed applicata col maggior rigore (2). L'opera d'arte viene proiettata fuori dello spirito, nella natura bruta; cessa in asprissima contraddizione con quanto si afferma in più luoghi, di essere *libertà* per diventare *necessità*. Si comprende pertanto come di cotesta necessità si possa stendere una storia, a quel modo che si stende una storia della natura. La storia dell'arte diventa un parallelo, un doppione della storia naturale.

In questo modo Goethe precorre al Taine nella concezione deterministica dell' arte. La creazione artistica cessa per lui d'essere affermazione pura di uno spirito senza precedenti e senza susseguenti, per diventare una resultante passiva di forze agenti meccanicamente. L'originalità si perde in una mera illusione, come, per usare un'espressione cara ai sensisti dell'estetica, la rosea guancia di una fanciulla, non appena si contempli col microscopio.

(1) WINCKELMANN, XXX, 20-21.

(2) Nella metamorfosi delle piante non si può scorgere, a rigore, una teoria evoluzionistica. Un organismo obbliga l'altro « in einem bestimmten Zustand zu existieren » (*Philosophisch-Morphologische Studie*, XXXI, 31), gli dà il modo di essere, ma non è che propriamente lo crei.

Fermata una qualsiasi manifestazione dell'arte, a chiunque soccorra l'esperienza, è dato tracciare con molta approssimazione il suo passato e il suo avvenire, a quel modo che di una persona, in qualunque età ci si presenti, possiamo sempre affermare con tutta sicurezza che v' è stato un tempo, in cui vagiva in fasce, e che vi sarà un tempo in cui avrà i capelli bianchi. Ed eccoci dalla sommità dell'onda mistica precipitati nelle secche del positivismo.

La scuola e l'ambiente. — Il determinismo storico porta necessariamente con sè la sopravalutazione della scuola e dei « tempi ». Goethe, non ostante la sua ammirazione per Diderot, non seppe mai perdonargli di avere resa sospetta ai giovani la scuola (1). La dottrina del genio che si fa da sè, senza maestri, gli pare molto comoda, ma appunto perciò adattabile soltanto ai mediocri (2); l'uomo di genio più che nascere, si fa; o almeno nasce principiante e si rende perfetto con lo studio, con le regole, con l'esercizio (3); la Natura dà certamente alcun che all'uomo, ma sta all'uomo di svilupparе (4).

(1) DIDEROT'S *Versuch* ecc., XXXIV, 146.

(2) ECKERMANN, *Gespräche*, 11 settembre 1828; 20 dicembre 1829; 17 febbraio 1832.

(3) ECKERMANN, *Gespräche*, 21 dicembre 1831; *Maximen u. Reflexionen*, nn. 1010, 1158-59.

(4) ECKERMANN, *Gespräche*, 5 giugno 1825.

Naturalmente se la scuola agisce sull'artista in senso stretto, i «tempi» agiscono in senso largo, ma forse ancora più tenace. Le più mirabili opere d'arte, come le più importanti scoperte scientifiche non sono fatte tanto dagli uomini quanto dai tempi (1). Il genio è una pianta delicata, che non cresce, se non sotto determinate condizioni di suolo, di temperatura, di coltivazione (2); esso va sempre considerato come parte di un tutto che lo circonda, e nel tempo e nel luogo nel quale è nato e vissuto (3). Raffaello stesso, con tutte le sue felicissime doti, non avrebbe creato le opere che noi oggi ammiriamo, se non avesse goduto della *Zeitbegünstigung*; cioè se non fosse nato in un tempo, in cui si dedicava all'arte « la più onesta fatica, attenzione, diligenza e fedeltà » (4). Insomma, se Goethe non si arrischia esplicitamente a negare la libertà di creazione dello spirito (5), come pure ci

(1) *Der Versuch als Vermittler von Obkjet u. Subjekt* (1793), XXXVIII, 70-71. E così gli errori nostri non risalgono a noi, ma ai tempi (*Entwurf einer Geschichte der Kunst des XVIII Jahrhs.* [1805], XXXI, 232).

(2) *Kunst u. Handwerk* (1797), XXX, 161. E in *Antik u. Modern* (XXXI, 367): « A nessun tempo è impedito di produrre il genio, ma non ad ogni tempo è dato di svilupparlo in modo degno ».

(3) *Anhang zur Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini* (1795-97), XXIX, 371.

(4) *Antik u. Modern*, XXXI, 365; cfr. ECKERMANN, *Gespräche*, 4 gennaio 1827.

(5) Ma pure un giorno si lascia scappar detto con l' Eckermann: « Come se l' uomo avesse da se stesso

si attenderebbe, dati i principî esposti di sopra, non manca tuttavia di chiuderla in così stretti limiti, che bene si può dire le tolga ogni riconoscimento.

Peggio è, quando l' angusto criterio, uscendo dal campo estetico per trasportarsi nel campo morale e sociale, traduce l' ambiente ed i tempi nel pubblico che « paga », e vuole essere contentato (1). Goethe dimostra spesso per cotesto pubblico un rispetto, che ha del puerile, per non dire del ripugnante e grottesco (2). È triste, ma innegabile: il saggio cortigiano, che consigliava al generoso Fichte un « prudente silenzio » intorno alle cose divine, via via in lui si risveglia; e noi dobbiamo correre, se

altro che *Dummheit* e *Ungeschick....* » (*Gespräche*, 1° aprile 1831).

(1) Anche nel secondo Faust, il *Knabe Lenker* simbolo della poesia, così definisce il proprio ufficio: « Beleb' und schmück' ihm (cioè a Pluto) Tanz und Schmaus ». Siamo insomma al rango del poeta-buffone o poco più.

(2) Vedi soprattutto la *Einleitung in die Propyläen* (XXXI, 75), *Propyläen* (1798) (XXXI, 82-83) e *Der Sammler* ecc. (XXXI, 103). Uno *Spruch* (*Maximen u. Reflexionen*, n. 1299) dice: « Il pubblico vuole essere trattato come le ragazze; cioè assolutamente non si deve loro dire altro, se non quello che desiderano udire ». Che è poi anche il motivo centrale della prima delle *Epistole*. Qualche migliore espressione in *Neue Unterhaltungen* ecc. (XXXI, 234), in ECKERMANN, *Gespräche*, 14 marzo 1830 (Béranger), e in *Maximen u. Reflexionen*, n. 1302. Ma il *Satiriker* del secondo Faust (vv. 5297-98) ancora una volta ricade nella stessa strettoia.

vogliamo un poco d'aria libera, alle pagine sdegnose e libere di Federico Schiller (1).

Il «ciclo» nella rappresentazione d'arte. — È una concezione curiosa, che si ricollega strettamente alla vita fisiologica ed alla metamorfosi organica. Come un organismo nasce, cresce, giunge al grado di massimo sviluppo, deperisce e muore, così l'opera d'arte compiuta deve rappresentare, chiudere e concentrare in sè tutti cotesti momenti.

Il ciclo tipico è dato in natura dalla pianta: — il seme si fa germoglio, il germoglio stelo, lo stelo produce foglie e fiori, il fiore si fa frutto, il frutto si apre e lascia cadere i semi per un'altra vita — in arte è dato dal *gruppo* (2). Da un personaggio centrale s'irradia un'espressione che prende diverso aspetto in ciascuno dei personaggi che gli fanno corona, e viene a riverberarsi e chiudersi nel personaggio stesso dal quale è partita. Ne sono esempi caratteristici, dell'arte antica, Laocoonte e la Tomba della Danzatrice; dell'arte moderna, la *Cena* di Leonardo (1); ma sempre che il soggetto scelto dall'artista comporti un *ciclo* (Apollo e le Muse, Niobe e i figli) riesce fonte di alta ispirazione (2). Negli ultimi anni della sua vita, Goethe propose, come soggetto sopra ogni altro nobilissimo per uno scultore, la figurazione centrale del Cristo, alla quale dall'uno e dall'altro lato concorressero, e in certo modo convergessero, altre minori di profeti e di santi del Vecchio e del Nuovo Testamento (3).

Di alcune arti in particolare: Musica e Architettura. — Le concezioni di Goethe intorno alla musica non sono molto originali, nè straordinariamente salde. Incerto, se collocarla nella sfera infima del senso (4) o in quella sublime della divi-

(1) «Non è vero quel che comunemente si ode affermare: che il pubblico abbassi l'arte; è l'artista che abbassa il pubblico e in tutti i tempi in cui l'arte decadde, e decaduta per colpa degli artisti». *Zur Braut von Messina*, in *Werke* (*Goldene Klassiker Bibliothek*, XIII, 138).

(2) Di qui verosimilmente la singolare disistima di Goethe per il *ritratto* (*Neue Unterhaltungen* ecc., XXX, 234; cfr. *Der Sammler* ecc., XXXI, 105). Come *unicum*, negante quell'azione, che trova invece la sua espressione ed espansione massima nel *gruppo*, deve necessariamente ritenersi il grado più basso dell'arte. L'influsso della teoria moritziana sembra evidente.

(1) *Ueber Laokoon* (1797), XXXI, 96-97; *Der Tänzerin Grab* (1812), XXXI, 260; recensione a G. Bossi, *Ueber Leonard da Vincis Abendmahle zu Mailand* (1817), XXXI, 443-47.

(2) *Ueber die Gegenstände* ecc., XXXI, 160.

(3) *Christus nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren den Bildhauern vorgeschlagen* (1830), XXXI, 533-537. Dall'una parte, avrebbero dovuto stare Adamo, Noè, Mosè, Davide, Isaia e Daniele; dall'altra, Giovanni l'evangelista, Matteo, il capitano di Capharnaum, Maria Maddalena, Paolo e Pietro.

(4) *Ueber den Dilettantismus* (1799), XXXI, 165. La Musica, alla quale non sia possibile sottoporre una vi-

nità (1), finisce col dare un colpo al cerchio e uno alla botte, distinguendone due forme: l'una profana e serena, rispondente alla danza, cioè appunto al senso; l'altra sacra e grave, rispondente alla devozione, cioè appunto al sentimento del divino (2). Ma, verso gli ultimi anni, l'appressamento della morte sembra suscitare in lui un'attenzione più intensa e un'adesione più profonda all'espressione del ritmo e della melodia. Eckermann ce lo presenta profondamente immerso nell'audizione del *Messia* di Händel, e quasi straniato dalla compagnia degli ospiti (3). La musica diventa per lui un *angeborenes Inneres* che, sola fra tutte le arti, può fare a meno dell'esperienza (di qui i compositori [illegible] *prodige*, Mozart, Beethoven, Hummel ecc [illegible] incosciente che, appunto per essere tale, [illegible] ed annienta tutto il mondo concettuale (4[illegible]

sione concreta, gli rimane incomprensibile (Ecke[illegible] *Gespräche*, 12 gennaio 1827). Su Goethe e la musica, vedi pagine molto interessanti in W. Golther, *Zur deutschen Sage u. Dichtung*, Leipzig, Xenien-Verlag, 1911 (*Die Musik im Schauspiel unserer Klassiker*, pp. 309-20). Forse pochi sanno in Italia, che Goethe fu il primo a sostenere la necessità dell'orchestra invisibile (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, lib. VIII, cap. 5; *Goldene Klassiker Bibliothek*, XX, 457).

(1) *Maximen u. Reflexionen*, n. 1057.

(2) Ibidem, n. 1115.

(3) Eckermann, *Gespräche*, 14 aprile 1824; cfr. 12 gennaio 1827.

(4) Ibidem, 14 febbraio 1831.

contiene in altissimo grado il *demonico*, anzi quasi si identifica con lui (1). Se pertanto le arti arrivano ad esprimere l'inesprimibile, è soprattutto per mezzo suo; e se la divinità vuol compiere un miracolo, lo compie soprattutto per mezzo suo. Di qui, ancora una volta, il suo carattere strettamente religioso (2).

Ma non sono queste ancora le espressioni che maggiormente ci interessano: occorre che Goethe scopra affinità recondite tra la musica e l'architettura, perchè il suo spirito si apra alle più singolari visioni, e librandosi sulle ali del mito, si trasporti sulle fresche rive dell' Ilisso.

L'architettura si sviluppa, nella storia dell'umanità, a gradi (3). Da principio l'uomo, spinto dalla necessità, imita grossamente la Natura. Per ripararsi dall' intemperie, dove non lo soccorra la caverna, si costruisce una rozza capanna. È un errore il credere, che l'elemento fondamentale della casa sia il tronco (poi colonna) eretto ai quattro angoli della *cella*: la capanna primitiva era triangolare e con le pareti massicce (4). Col crescere dei bisogni, cresce lo sforzo e l'intelligenza per soddisfarli; la capanna triangolare di legno si ingrandisce, diventa quadrangolare; si costruisce con muro a secco (*opus incertum*), nel quale il mate-

(1) Eckermann, *Gespräche*, 8 marzo 1831.

(2) Ibidem, 2 e 8 marzo 1831.

(3) *Baukunst* (1795), XXXI, 59-66.

(4) *Von deutscher Baukunst* (1773), XXXI, 5-12, onde è tolto anche quel che segue.

riale domina ancora interamente il costruttore. Non abbiamo ancora l'arte, ma soltanto il mestiere; l' uomo non sa elevarsi sopra la imitazione o la utilità.

Ma i tempi maturano; l'uomo, al sicuro degli elementi, si sente ancora insoddisfatto, ed aspira al superfluo. Di qui comincia l'arte (1). Il superfluo, in questo caso, è *l'armonia*. Ma badiamo; non si tratta di armonia lineare o di figura, che appaghi l'occhio, ma di armonia di ritmi, analoga a quella che regge la danza; di armonia di rapporti, cioè di proporzioni. Da cotesti rapporti ritmici nasce il carattere dell'opera d'arte tettonica; la loro natura è così lontana dalla vista, che dovrebbero essere colti anche da chi entrasse ad occhi bendati in una casa ben costrutta. Per queste affermazioni, in verità non poco singolari (2), l'architettura passa dal campo plastico e visivo all'armonico e uditivo; si alleggerisce, dirada, svapora. Il materiale diventa un simbolo, meglio un numero, meglio ancora, un segno musicale, che l'uomo di gusto decifra ricostruendone in se stesso l'armonia,

(1) Il lettore riconoscerà facilmente la dottrina lessinghiana, che doveva poi così singolarmente rifiorire nello Spencer.

(2) Si sono voluti trovare precedenti in Schelling (MACKALL, in *Euphorion*, XI, 103 e segg.) e in Guglielmo Schlegel (HECKER, in *Goethe-Gesellschaft*, XIII, 22), ma, come pare, senza successo (A. EHRENFELD, in GOETHES *Werke*, Gold. Klass. Bibl., Anmerkungen, 1-24, p. 277).

a quel modo che l'intenditore risente e ricostruisce le armonie musicali dalla lettura di uno spartito.

Ma esiste un grado dell'architettura ancora superiore; quel ch'essa raggiunge trasformandosi in *finzione*, cioè in *poesia*. Qui si tratta di un *iperappagamento* (*überbefriedigung*) del senso, a cui solo il genio riesce. Raggiunto cotesto stadio, l'architettura non si contenta di sconcretare per così dire il materiale e di costringerlo a rendersi segno di riposte armonie; essa penetra nella sua natura, la violenta, la piega ad ogni suo volere. Il marmo si fa cedevole come il legno, la colonna si incastra nel muro, il muro si orna di pilastri; ogni elemento cede della sua natura all'altro e s'incorpora con l'altro. Siamo ormai all'architettura-mito. E come nel mito gli animali parlano e gli uomini, anzi gli stessi dei, rinunziano alla loro natura per farsi animali, ed esistono ed agiscono esseri compositi che hanno della fiera e dell'uomo; così nell'ultimo e più perfetto stadio dell'architettura ciascun elemento si confonde con gli altri. L'architetto diventa un mago, cavalca l'ippogrifo, crea giardini, ci trasporta nei regni del sogno.

Non credo che alcuno sia disposto ad accordare il benchè minimo valore storico o speculativo a questa scorribanda fantastica; ma è anche certo che difficilmente possiamo accostarla senza sentircene afferrati, trascinati, e per davvero quasi incantati. Finalmente ritroviamo il nostro Goethe luminoso, al cui contatto ogni più rude e grossa

materia prende colore e fervore di fantasma. Tutti quelli che nel percorrere i labirinti della sua distratta estetica, si sono sentiti prendere alla gola da un intollerabile senso di aridità, si soffermeranno presso questo saggio come ad una fresca fonte; tutti coloro che, con ragione, si sono sentiti offesi dalla rigidità e inflessibilità della sua linea geometrica, si rallegreranno di questo annientamento del realismo lineare nell'idealismo musicale e poetico. D'altronde, non è a dire che Goethe tocchi fondo qui meno che altrove; anzi. Quale definizione, infine, potrebbe meglio cogliere lo spirito dell'architettura del rinascimento che la fantasia dell'architettura-musica, o quale mai lo spirito del barocco, meglio che la fantasia dell'architettura-mito?

Ma non un Goethe tendente sempre più al demonico musicale poteva adagiarsi lungamente nell'esaltazione dell'architettura-mito. Verso gli ultimi anni, già presso alla morte, tornò difatti ad affermare i legami tra quell'arte ed il ritmo (1) e ricordò, con nuova compiacenza, d'avere un giorno favoleggiato platonicamente così (2): Imaginiamo Orfeo, a cui sia stata concessa una grande spianata deserta, per fabbricarvi. Egli si siederà nel luogo più acconcio e col suono animante della propria lira, formerà ben presto l'*agora* intorno a sè. Le pietre svelte dalla loro unione massiccia per la

(1) Eckermann, *Gespräche*, 23 marzo 1829.
(2) *Maximen u. Reflexionen*, n. 1170.

forza del suono imperante, si moveranno in ebrezza divina e andranno via via ordinandosi in strati e pareti. Le case si uniranno alle case, le strade si intrecceranno alle strade. Ma ecco che i suoni cessano: l'armonia rimane. Non la coglie più l'occhio ora, ma l'orecchio. I cittadini vanno, inconsapevoli, in una eterna melodia, partecipi del più alto godimento religioso e morale. Entriamo in S. Pietro e proveremo un godimento analogo. Ma in una città mal costrutta, dove il caso abbia spazzato insieme le case con la sua rozza granata, i cittadini, senza saperlo, vivono in un deserto. Allo straniero che vi si accosti, parrà di udire un frastuono di cornamuse, di sonagli e di pifferi, e si preparerà a non vedere altro, che danze di orsi e salti di scimmie.

Così Goethe, veramente divino fanciullo, scrive la migliore sua estetica!

III. — Antico e Moderno.

La poesia del monumento.

Come l'individuo viene determinato dalla famiglia, e questa dalla specie e questa, alla sua volta, dalla razza o dal genere, così l'artista viene determinato dalla scuola, e questa dall'ambiente o dai tempi, e questi, alla loro volta, da tendenze più generali, dominanti in periodi o in epoche. Goethe riconosce nella storia dell'arte, e in quella della civiltà umana che la comprende, due tendenze fon-

damentali: l'antica e la moderna. Le quali si potrebbero anche chiamare, a seconda dei punti di vista, la pagana e la cristiana, la classica e la romantica, la rinascenza e la gotica, o anche, schillerianamente, la *naïve* e la sentimentale. È noto che Goethe fu per lunghissimo tempo della sua vita, e specialmente dopo il viaggio in Italia, violentemente e tenacemente devoto alla tendenza classica, culto che rasentò il feticismo; meno noto che negli anni giovanili levò inni, degni di Wackenroder, all'anima gotica (1), e che sul tardi, con l'acuirsi del senso del demonico, piegò novamente verso di essa, sebbene in modo assai più temperato (2).

Sarebbe, comunque, molto arrischiato asserire, che Goethe riuscisse ad una comprensione molto profonda della civiltà e dell'arte classica. Seguace entusiasta del Winckelmann, non vide di essa che la superficie riposante e simmetrica; non comprese che sotto le forme spiranti *edle Einfalt* e *stille Grosse* si agitavano interiori tempeste, frenate appena dalla forza di una sana volontà; che il sustrato del realismo poetico greco non era affatto *Vernunft* e *Zweckmässigkeit*, ma irrazionalità e divina inconsapevolezza (3). Anche gli sfuggì il mistero, che si raccoglieva nell'ombra discreta del bosco sacro e nei riti di Eros e di Nyx; che timidamente fiorì nel δαίμων socratico-platonico, e che consentì, nell'Atene precristiana, all'erezione di un altare all' ἀγνώστῳ θεῷ (1). A lui parve che la divinità classica si contenesse tutta nella proporzione delle belle membra e nella forza dei torsi muscolosi: vide troppo Apollo e troppo poco Dioniso. Più felice, se non più originale, nel rilevare ed esaltare il contenuto universale umano dell'opera d'arte antica (2); errò anche qui per eccesso, laddove prima aveva errato per difetto. Certo non v'è perfezione, che sorpassi quella del giovine greco, che nudo e unto si accinga alle gare del πένταθλον, o di Nausicaa sorgente dai puri lavacri del fiume; ma in cotesta perfezione, fermata dalla statuaria, se bene si consideri, c'è molto più bella animalità che non umanità profonda. Se non che Goethe non arrivò mai a comprendere quale abisso divida lo strazio di Laocoonte dal dolore del Cristo, e quale (parrà irreverenza affermarlo, ma è così), la maternità animale della vacca di Mirone dalla divina

(1) *Von deutscher Baukunst*, XXXI, 5-12.

(2) *Herstellung d. Strassburger Münsters* (1817), XXXI, 399-405; *Der Dom zu Köln* (1822-24), XXXI, 400-410; *Von deutscher Baukunst* (1823), XXXI, 410-15.

(3) Cfr. *Winckelmann*, XXX, 11; *Antik und Modern*, XXXI, 366-67; ECKERMANN, *Gespräche*, 24 settembre 1827. Goethe non nasconde le sue forti simpatie per Euripide, il più realista dei tre tragici (ECKERMANN, 1° maggio 1825; 28 marzo 1827).

(1) *Acta apostolorum*, XVII, 22-31. L'inno all'*Ewig Ungenannter*, nella *Trilogie der Leidenschaft* non ha certamente nulla di comune con lo spirito orfico-cristiano.

(2) *Ueber Laokoon*, XXX, 93; *Winckelmann*, XXX, 11; *Myrons Kuh* (1818), XXXI, 251.

della vergine cristiana. Se anche la sua celebre esortazione: «Ciascuno può alla sua maniera essere greco: ebbene lo sia!» (1), non vada certamente confusa coi vacui ammonimenti dei precettisti del tardo rinascimento nostro e francese, non per questo sembra possibile ricreare uno spirito e un tempo che furono. Dato e non concesso, che l'antico sia il *naiv* e il moderno il sentimentale, è assurdo pretendere che il moderno per forza di volontà si faccia *naiv*, laddove sarebbe molto più savio consigliarlo di restare sentimentale e di esprimersi tal quale si sente. Essere fanciulli è cosa divina; il farsi volontariamente fanciulli, poichè già scendiamo verso la virilità o verso la vecchiaia, diventa ripugnante e ridicolo. La tendenza di Winckelmann e di Lessing, che si traduceva negli ammaestramenti goethiani, doveva riuscire, e riuscì in atto, all'imitazione più stanca e più fredda, anche quando ebbe a concretarsi nelle nobili forme del David e del Canova.

La posizione di Goethe di fronte al Moderno non è molto più salda. Nei primi anni, già l'abbiamo detto, scioglie un inno entusiastico al gotico e si reca per ben tre volte in devoto pellegrinaggio alla tomba di Ervino da Steinbach, architetto della cattedrale strasburghese (2). L'architettura ita-

(1) *Antik u. Modern*, XXXI, 367.

(2) *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775*, XXXI, 25-26. Lo scritto risente curiosamente delle forme della devozione cristiana, ed è diviso in Preparazione, Preghiera, Prima, Seconda e Terza Stazione.

liana e francese gli sembrano poggiare su due errori fondamentali: il principio astratto (cioè la regola) e l'esempio. Gli italiani, in special modo, avrebbero saputo, secondo che gli sembra, misurare i monumenti antichi, ma non rievocarne lo spirito. L'architettura gotica sorgerebbe invece da un *Trieb* interiore, alieno da ogni imitazione e riflessione, che si svolgerebbe liberamente in un tutto armonico (1). Goethe non suppone neppure lontanamente, che l'architettura da lui creduta autoctona tedesca rappresenti, nel migliore dei casi, un compromesso fra il trascendentalismo germanico ed il realismo latino, fiorito di grazia celtica (il germano, come germano, non ha mai avuto l'idea del tempio, e la riforma luterana fu al tempo stesso una rivolta contro il cattolicesimo e contro il tempio che magnificamente lo rappresenta), e che, come tale, non è molto più libera di quella del nostro rinascimento. Ad ogni modo, bastò che Goethe ponesse piede in una città italiana, che pure sentì fortemente l'influsso gotico e molto se ne giovò — Venezia — perchè si riconoscesse (sono parole sue) libero per sempre dai santi civettanti su mensoline sovrapposte l'una all'altra, dalle colonne tabacchiere, dalle torricelle acuminate, dai ritagli di fiori (2). Un graduale rivolgimento in-

(1) *Von deutscher Baukunst*, XXXI, 5-12.

(2) *Italienische Reise*, 8 ottobre 1786. Alla conversione avevano certamente preparato la strada gli scritti del MENGS (cfr. CH. HANDSCHIN, in *Modern Philology*, XII, 109 e segg.).

teriore dello spirito, più che l'occasionale influsso dei fratelli Boisserée (1), doveva lentamente e durevolmente riconciliarlo col gotico. Il cammino che va dal pellegrinaggio ai mani di Erwin, a traverso gli scritti di *Laocoonte* e della *Tomba della Danzatrice*, fino agli studi sul duomo di Colonia, è parallelo a quello che dal *Goetz*, a traverso le *Elegie romane* e l'*Ifigenia*, porta al secondo Faust. La lotta fra gli angeli e demoni, per la salvazione del grande peccatore, avrebbe potuto essere frescata dall'Orcagna e cantata da Dante: il finale del Faust fa pensare ad una pala d'altare gotico a sfondo d'oro.

Ma se Goethe si riconciliò col gotico, non ne volle sapere mai dei gotizzanti, voglio dire dei *nazareni*. In verità, cotesta scuola, anemica e rosa da mal sottile, non meritava i fulmini dello Zeus germanico. Essa si contentò di venire al mondo, per pascersi di fiore azzurro e di gocce di rugiada, e per morire giovanissima, soffuse le guance d'un lievo rossore, novalisianamente. Ma Goethe non le seppe mai perdonare di essere malata (forse pensando ad essa uscì nella cruda definizione (2): «il classico è il sano, il romantico è il malato») e di volersi confortare con Dio, confabulando familiarmente con lui, durante il suo breve soggiorno

(1) Confessato dallo stesso GOETHE (*Von deutscher Baukunst*, XXXI, 412).

(2) *Maximen u. Reflexionen*, n. 1096.

terrestre. La pietà gli parve ipocrisia, la credenza cieca nell'ispirazione, infingardaggine, la tendenza al sogno, impotenza artistica, il complesso delle sue manifestazioni, una *Narrenposse* (1). Soprattutto giudicò assurdo un ritorno ad una condizione di spiriti sorpassata e vinta (2): ma qui i *Nazareni* avrebbero avuto buon gioco, ricordandogli l'illusione sua di un ritorno puro e semplice alla grecità.

Se vogliamo ritrovare Goethe in una *eburnea turris* inoppugnabile, dobbiamo porlo di fronte al monumento singolo; davanti al gruppo di Laocoonte, per esempio (3).

(1) MEYER e WITKOWSKI, p. XXXI (lettera di G. al Meyer) e pp. XXXVII-XXXVIII; ECKERMANN, *Gespräche*, 20 ottobre 1828; 22 marzo 1831; 17 febbraio 1832. Goethe descrive i *nazareni*, come altrettanti capi scarichi, che vanno a Roma, non per studiare i grandi maestri, ma per girarvi, proprio come i *Carbonari* dei *Paralipomeni* leopardiani, lungo «il pelame del muso e le basette», con vestiti all'antica, e colli rovesciati, fumando pipe enormi, accompagnati da alani formidabili.

(2) *Neudeutsche religiös-patriotische Kunst* (1817), XXXI, 500-501. Lo studio è di HEINRICH MEYER, ma si sa, che fu rivisto, postillato, approvato da Goethe. Contro la tendenza patriottica dei *nazareni*, Goethe pronunziò il famoso *Spruch*: «Non v'è arte patriottica, nè scienza patriottica; ambedue appartengono, come ogni cosa alta e buona, all'intero mondo e possono essere incoraggiate solo da un reciproco influsso di tutti i viventi, con riguardo a ciò che è rimasto del passato (*Maximen u. Reflexionen*, n. 1107).

(3) *Ueber Laokoon*, XXXI, 90-99.

Niente può sotto questo riguardo, maggiormente illuminarci, che un raffronto col Lessing (1). Lessing è l'antico dialettico: i particolari della statua di Laocoonte sono per lui altrettanti argomenti razionali, che concorrono al sostenimento della sua tesi: la limitazione delle arti in generale, l'impossibilità del grido e d' altre manifestazioni nella statuaria, in particolare. Il gruppo non è tanto per lui un maraviglioso oggetto dei sensi, un commovitore e suscitatore della fantasia e del sentimento, quanto un ben congegnato teorema, del quale viene via via esponendo i dati, il procedimento e l'ineluttabile soluzione. Ma contro il razionalismo, contro l'*euclidismo* lessinghiano, sono stati portati e si porteranno tuttavia infiniti argomenti, che l'hanno scalzato e sempre meglio lo scalzeranno. Contro l'*apollinismo* di Goethe ogni argomento logico scivola impotente, come ferro aguzzo che cerchi di intaccare il vetro. Perchè Goethe è l'*artista*. Goethe scompone e ricompone con gioia nei suoi elementi fantastici. Per certo tempo, egli prende il luogo proprio di Agesandro, Atenodoro e Polidoro, egli è anzi cotesta mirabile trinità, fusa in un solo spi-

(1) Schopenhauer, che a somiglianza di parecchi altri (Hirt, Fernow, ecc.) riprende la *vexata quaestio* riaccostandosi al Lessing, ritiene impossibile la ripetizione del grido nelle arti plastiche, se non con l'apertura della bocca, cioè con danno della bellezza e con tutto il ridicolo di uno sforzo non seguíto da alcun effetto (*Il mondo come volontà* ecc., libro III, § 46).

rito. Egli imagina *ex novo*, ed *ex novo* imprime col forte pollice la molle creta; e poi traduce e scolpisce in marmo. E poi riguarda e poi soccorre ancora con lo scalpello, e ritocca e rileviga. Ma poi si mette al luogo proprio dello spettatore, e, come lui, attende con angoscia, freme per terrore, dolora per compassione. E in cotesto creare e ricreare così si sprofonda, che n'esce esaurito, e senza più senso per gustare, non dico il carme del Sadoleto, ma neppure i frementi versi virgiliani.

In un punto solo Goethe s'incontra con Lessing: nel riconoscimento dell'*attimo* vitale, colto e fissato in eterno dall'arte figurativa. Ma mentre cotesto riconoscimento forma per Lessing la conclusione della sua dialettica formidabile e serrata, diventa per Goethe il punto di partenza per penetrare nella « sintesi patetica », che riassume in sè la gioia passata e il dolore a venire, e che, al medesimo tempo, risuscita e vaticina. Insomma Lessing, ragionando, inonda di luce chiara e fredda; Goethe, fantasticando e sentendo, rivive e fa rivivere in azione ed in calore; voglio dire in terrore ed in angoscia, in compassione ed in speranza.

Non seguirlo è impossibile, anche se avvertiamo l'assurdo; anche se l'opera d'arte si trasforma magicamente in visione poetica dai contorni del tutto irreconoscibili e fittizi. Ecco: già la scena non rappresenta più un atroce supplizio e la vendetta di un nume offeso, ma un idillio tragico, cioè una tragedia immediatamente preceduta dal-

l'idillio. Chi ce l'assicura? Nessuno fuori che Goethe, ma deve bastare, Non è vero, che il padre se ne stesse in atto di sacrificare sulle rive *πολυφλοίσβοιο θαλάσσης*, ma dormiva tranquillamente accanto ai suoi figli. All'improvviso è stato assalito dai serpenti. Sorpresa, terrore, disperata difesa, ecco i moti e le conseguenti espressioni delle tre persone: ma, sotto il nuovo velo di dolore, s'intravede ancora la calma di qualche istante prima.

Ed è bene: perchè appunto dall' urto di codesti due stati sentimentali, si origina la nostra compassione profonda. Euridice desterà tutta la nostra simpatia, soltanto se l'artista saprà coglierla nel momento in cui, morsa dal serpente, le cadono i fiori dalle mansuete mani; sì che ancora l'intravediamo in atto di andar cogliendo fiore da fiore. Soltanto il trapasso dall'idillico al tragico, dalla serenità al dolore, muove le più intime fibre del nostro animo; ma non le urta e non le spezza. Il momento che lo precede ci lascia indifferenti, il momento che lo segue ci raccapriccia e disgusta. Supponiamo difatti, che gli artisti avessero fermato uno qualsiasi dei momenti successivi. Che sarebbe avvenuto? Il figlio più giovine, quello di sinistra, ormai soffocato tra le spire del serpente, comparirebbe come un inutile *Letztes*, corpo morto e freddo, che diffonderebbe la sua rigidità a tutta l'opera; il padre sarebbe morso, verosimilmente, un'altra volta in altro luogo, e metterebbe a nudo, senza scopo, la prima ripugnante

ferita; il figlio maggiore, quello di destra, sarebbe anche lui irretito e morso a morte. La candida speranza fuggirebbe dall'orrido gruppo, e noi non assisteremmo più ad una scena tragica, ma ad un macello. Ora, finchè potevamo nutrire un qualche lontano dubbio sull'esito della lotta, vi partecipavamo con la compassione, con l'ansia, con l'augurio: nel caso che abbiamo supposto ne ripugneremmo invece, come da uno spettacolo di *morgue* o di sala anatomica.

Che dire di una siffatta critica? Che è tutto un assurdo da capo a fondo? Che nessuna tradizione ci parla di un Laocoonte dormiente accanto ai propri figli e subitamente avvinto dai serpenti? Che l'attimo d'arte è il presente e non può essere, nel medesimo tempo, il passato e il futuro; a quel modo che il concreto è il finito e sensibile, e non può essere in quanto tale, l'infinito e soprasensibile? Che il lampo non si può fissare e l'onda corrente alla riva non si può pietrificare, secondo la stupenda stessa imagine goethiana? Che qui tutto è *Stimmung*, tutto fantasmagoria, tutto incantesimo, tutto notte classica di Walpurga? Sicuro, tutto questo si può dire ed altro ancora che gli somiglia. E che s'è detto con ciò? Pensiamo, che al freddo della logica razionale nascono quelle male erbe, che si chiamano le categorie, la rettorica, i canoni alessandrini, e lasciamo che al fuoco della fantasia e del sentimento, nasca non la critica, ma la *poesia del monumento*, e godiamone!

E godiamo ancora, se Goethe intesse intorno ai poveri disegni della *Tomba della danzatrice* (1) la più interessante e la meno convincente storia che mai. Ecco: nel primo quadro, la danzatrice rallegra gli ospiti di un ricco anfitrione; ci troviamo in un simposio alquanto più dionisiaco in verità, di quello che ci racconta Platone. La danzatrice infatti, imagina Goethe, inizia una danza bacchica; i vecchi le prestano un'attenzione profonda, gli uomini d'età media esprimono con atteggiamenti vari la loro ammirazione, i giovani applaudono: tutti guardano con gli occhi cupidi. Ma la danzatrice muore ed entriamo nel regno dei lemuri; scheletri, ella stessa e i due, che accorrono ammirando allo spettacolo. Perchè, anche nel regno dei lemuri, ella danza. E pure non ci ripugna, anzi diverte ancora noi, proprio come quei due che corrono. Ne sospettate mai il perchè? Ebbene, provatevi con l'imaginazione a gettare, su quelle povere ossa, muscoli e carne, un panneggiamento: la figura di mezzo vi si presenterà nella posa di un Arlecchino o di una Colombina, e le altre due in quella di villani, che si fanno largo a furia di spintoni o grossamente applaudono. Il *brutto* è stato disciolto nel *comico*: il cavaliere Purobello, ancora una volta, ha vinto. Ma la danzatrice ha danzato bene tra gli uomini, benissimo tra i lemuri, e merita di essere ammessa tra le ombre felici. Il terzo quadro ce la presenta

(1) *Der Tänzerin Grab*, XXXI, 260-68.

danzante in presenza di Caronte, di Cerbero, che cessa di latrare caninamente (le tre bocche son chiuse), di una dea che legge su di una pergamena delle virtù che le hanno meritato l'accesso, e di tre altre anime intente. Una fida ancella — reminiscenza dell'*Odissea*? — le regge lo scialle. Ora la sua danza s' è fatta più impetuosa; e il gesto più tragico; ella pare invasa dal dio e sottratta per sempre al mondo dei fenomeni. Così il ciclo — il famoso ciclo goethiano, stigma e suggello di ogni perfezione artistica — si chiude, e con esso il *Gedicht*. Non so quale archeologo dei tempi nostri si sentirà di aderirvi; ma so certo che nessuno potrà leggere coteste pagine senza una commozione profonda.

E anche tu, mite e inconsapevole vacca di Mirone (1), sii qui ricordata: perchè se gli epigrammisti dell'*Antologia* ti punzecchiarono coi loro spilli arrugginiti, non rispondesti loro a cornate; ma attendesti in pace ventidue secoli, che Goethe ti venisse a liberare dal puerile supplizio, per consacrarti al culto dell'umanità! Il monumento fu visto da Cicerone ad Atene e da Procopio (ma c' è da dubitare assai, che fosse veramente l'originale) a Roma; non pare che dopo se ne sia saputo più altro. Gli epigrammisti, dunque, che tenevano lo spirito pronto per le occasioni, se ne divertirono un mondo. Ci fu chi disse che, vedendola, un leone

(1) *Myrons Kuh*, XXXI, 246-52.

voleva sbranarla; un altro, che un vitello le si accostò per succhiarne il latte; un terzo, che un contadino (il quale avrebbe dovuto almeno essere un tantino più accorto del vitello) fu per aggiogarle l'aratro. Ma nella gara vinse chi disse, che Mirone stesso la scambiò per una mucca del proprio armento. Da cotesta durissima selce Goethe trasse la scintilla per la sua poesia. E prima, comparando insieme tre di quegli epigrammi, concluse che la mucca dovesse effettivamente essere ritratta in atteggiamento di allattare il proprio vitello; quindi si persuase, che la mucca, allattante il proprio vitello, su una moneta di Durazzo, fosse appunto la riproduzione di quella di Mirone. Bastò questo: e la poesia gli sgorgò dalle labbra. La madre, salda sulle zampe e coprente il piccolo, gli parve formare, non un tetto, ma una nicchia, un sacrario; ed il vitello, a mezzo inginocchiato, lo commosse per l'atteggiamento supplichevole. Il gruppo gli si presentò come uno dei soliti *cicli*, piccolo ma ben conchiuso e perfetto. Soprattutto nell'atteggiamento «materno» dell'animale:

Doch dass du mütterlich auch fühlest, es ziehet mich an

trovò il simbolo eterno di quell'elevamento all'umano, che fu potenza e caratteristica dell'arte antica (1).

(1) Il paganesimo, secondo Goethe, solleva mediante l'arte, l'animale all' uomo e l' uomo a Dio (cfr. anche *Winckelmann*, XXX, 14); cammino inverso percorre il cristianesimo, che non rifugge dal rappresentare la Vergine allattante, e Cristo crocifisso. L'arte cristiana abbassa Dio all' uomo, e in certo senso, anche all'animale (gli antichi non avrebbero mai rappresentato una dea lattante). Si vengono così a formare due correnti, che vanno eternamente fra la terra e il cielo: ma la prima è quella che debbono navigare gli uomini, la seconda solo gli dei possono navigare.

Il *Laocoonte*, la *Tomba della Danzatrice*, la *Vacca di Mirone* da una parte, il *Collezionista e i Suoi* dall'altra, formano i due estremi dell'estetica goethiana. Di qua, l'empirismo più trito, l'arte a dosi e miscele da farmacista, a categorie da catalogo d'antiquario; di là, il commovimento profondo, l'oblio dei procedimenti razionali, l'ala dell'inno: di qua l'epistola cara alle Pamele settecentesche, di là l'eterno demonico musicale. Tra l'uno e l'altro estremo, sprazzi di intellettualismo e fervori di misticismo, improvvisamente accesi, improvvisamente spenti: soprattutto contraddizioni, incertezze, pentimenti, ricorsi. Ringraziamo Iddio, che, davanti al monumento, Goethe riesca a deporre il fardello dei propri dubbi e dei propri errori e ad espandere in libertà il proprio spirito.

WAGNERIANA.

I.

RICCARDO WAGNER E LO SPIRITO DEL GERMANESIMO (1).

Quella grande anima germanica, che io m'onoro d'essere chiamato a indagare in mezzo a voi, l'ho cercata invano, lo confesso, fra libri e carte assiduamente, ansiosamente, molti e molti anni.

Proprio così: essa che ingenuamente mi veniva incontro, purchè io mi guardassi intorno: calda, grossa, sensuale nella *Kermesse* popolare e campagnola; dritta e ritmica nella compagine militaresca; paziente e tenace nelle indagini della scienza; torva e cavalleresca nei suoi castelli, augusta nelle sue cripte regali, operosa e industre nelle viuzze delle libere città anseatiche o di Franconia; essa che, integra e salda, mi rideva dalle tele di Holbein, o mi scendeva come un raggio divino dalla *feste Burg* di Lutero, o mi temprava nelle pagine austere di Emanuele Kant, o mi rendeva pensoso sugli abissi profondi dell'armonia beethoveniana; mi si ritraeva invece scontrosa, o

(1) Prolusione letta nella R. Università di Napoli il 9 dicembre 1913. Pubbl. in *Studi di Filologia Moderna*, VII, 1914.

mi si mostrava a mezzo soltanto, e con panneggiamenti troppo spesso non suoi, nell'opera d'arte letteraria. Facilmente trovavo nei *Minnesinger* le affinità coi trovatori provenzali, e nei raccoglitori e rielaboratori epici la materia francese quasi sempre appesantita, e nei *clerici*, il pensiero non sempre bene digesto dei Padri e dei Dottori latini: e me ne sentivo insoddisfatto. Più tardi, sono ancora le belle forme di Orazio e Virgilio, che rivivono nella poesia latina della Rinascenza; le facezie e i motivi romanzi, che rifioriscono nei suoi novellieri. Hans Sachs stesso, che dall'oscuro vico di Cappadocia, lancia motti arguti e bonari ammonimenti al popolo di Norimberga, attinge più o meno consapevolmente ai tesori della sapienza latina. Più tardi ancora, il germanissimo Grimmelshausen sfrutta ampiamente, come i nuovi studi dimostrano, il romanzo picaresco, ed i poeti cinguettano sui trilli della nostra Arcadia, o pastorelleggiano alla maniera di Francia; e Federico il Grande consacra al dispregio le lettere patrie.

Ma, a bene guardare, neppure i tempi nuovi e più gloriosi riescono ad esprimere una germanità perfetta. Wieland sfarfalla da una grecità decadente alla moda francese settecentesca; gli Schlegel percorrono con aperta predilezione i campi delle letterature straniere; a Herder e Kleist, di salda e schietta tempra germanica, manca l'ala del genio, a Teodoro Körner la giovane vita, sui campi del Mecklenburgo rinascenti alla libertà. E Heine

si fa francese, e Platen si vanta greco e romano. Certamente, la realtà della vita e del pensiero germanico stringono il Lessing e lo compenetrano; e Schiller e Goethe dal *Wallestein* al *Tell*, dal *Götz* al *Faust*, raccolgono fremiti profondi della potente anima nazionale, e dagli abissi dell'odio e del sangue l'accompagnano alle altitudini del sacrifizio e della redenzione; ma chi ha scritto il *Laocoonte*, o cantato degli *Dei della Grecia*, chi ha accolto nell'animo il ritmo dell'elegia romana, o poetato la *Notte classica di Walpurga*, non può dirsi tedesco che a metà, e forse anche meno.

Ma dunque, io mi andavo dicendo, è poeticamente questa Germania poco più che la Russia carlyliana, muta e feroce sopra un trono ferreo puntellato da un milione di baionette? O se pure ha parlato, ha riso, ha pianto, o imprecato e cantato, così raramente ha essa trovato il ritmo, che viene dal profondo, e che distingue il nostro, il nostro grido, dagli infiniti altri, che si alzano dalla moltitudine dei partecipi alla gioia o al dolore?

Il giorno ch'io scopersi Wagner a me stesso, o meglio, il giorno ch'io la prima volta travidi, come in un bagliore, l'intimo spirito di lui, fu veramente una gran gioia. Finalmente! Un tedesco autentico: un ingegno solido, colossale, formidabile, profondo, metodico; una volontà d'acciaio, una coscienza di diamante; e tutto ciò in una figura modestamente borghese, se pure segnata dal sacro stigma della genialità; in una natura mal destra, impacciata,

farraginosa, ingenua, qualche volta, diciamo pure, ridicola e grottesca. Finalmente un tedesco autentico: che pone senza minimamente esitare, il proprio popolo a sommo di tutti gli altri; che magnifica Lutero come distruttore del Rinascimento; che maledice all'invenzione della stampa perchè ha diffuso presso i Tedeschi troppe opere di noi disgraziati latini; che non ha letto un solo nostro poeta; che insomma non comprende niente dei più profondi moti del nostro spirito, della linea, del colore, del fervore delle nostre espressioni. E tanto meno aspira ad appropriarseli. Tanta cecità, tanta unilateralità, tanto chiuso orgoglio, fra tanto amore tedesco, più o meno sentito e profondo, vorrei anzi dire più o meno disgustante e umiliante per il nostro paese — il Tedesco non ha quasi mai amato l' Italia, che come una bella e infedele cortigiana — non potevano che conciliarmi a lui. Un artista, un grande artista, che avesse il coraggio di chiamare barbaro l'*undeutsch*, il non tedesco; questo ci voleva in Germania!

Appena Wagner si persuase, che la realtà dell'arte non è la *verità* storica, quotidiana, contingente, superficiale, individuale, cosciente, ma la *menzogna* mitica lontana, eterna, profonda, creata dal popolo, parve a lui che solo i tedeschi fossero di cotesta menzogna sterminatamente ricchi. Se non che, per mettere in valore cotesta sterminata ricchezza, bisognava prima sottomettere un' armatura solida e ben costrutta al medioevo di

carta pesta dei romantici svevi, e riconfortare gli spiriti sognanti, sconcertati dalla beffa di Heine, e riportare il centro di gravità della poesia di Germania da Euforione a Faust. Wagner vi si accinse senza indugiare un istante. Ed eccolo correre, incespicando e cadendo, se si vuole, ma infaticato e ardente, per le intricate selve del mito eddico e scaldico; sprofondarsi nello studio delle ponderose e polverose « tabulature » delle corporazioni norimberghesi, ed ascoltare le saghe paurose dei marinari, che fra sconfinate solitudini hanno sentito l'eterna maledizione di Satana nello stridore delle tempeste. E tutto questo accogliere ed assimilare nell'animo, e ricreare in visioni e rifondere e riesprimere in armonie.

Ah signori! Ogni volta ch'io sento il *Weia Waga* della tranquilla onda renana, o il *Waldweben* mi richiama l'ombrosa sinfonia della Selva Nera, o alle note del canto del focolare sogno la nera Norimberga irta di torri e tacita sotto la neve; io mi domando, per qual destino mai i nostri compositori, che hanno saputo commuoverci ai più bizzarri intrecci di una vita pedestremente realistica o lagrimevolmente romantica, non abbiano mai potuto o saputo accogliere e riesprimere la sinfonia delle nostre cascate alpine, dei nostri fiumi mitici correnti tra vigneti e grani e pascoli, dei nostri mari, solcati da galere repubblicane in cerca di traffici e di domini! E tanto meno siano mai risaliti alle età inconsapevoli della nostra stirpe — chè noi pure abbiamo, a Dio piacendo, il nostro

bel mito al sole! — per rintracciarne i sensi genuini e gli impulsi! Ma, lasciamo, per carità di patria, queste malinconie.

Certo, nel suo smisurato orgoglio tedesco, Wagner giunge fino al mostruoso, fino all'assurdo. — V' è per lui un solo popolo al mondo predestinato al dominio, in possesso anzi di cotesto dominio, nella duplice forma spirituale e politica: il popolo franco; tanto vale: il fiore della germanità. Nella sua saga nazionale — la saga dei Nibelungi — cotesta coscienza si manifesta in modo mirabile. Che cos' è, nella sua materialità cotesto tesoro, se non l' oro che la terra chiude nel proprio seno, e nella sua idealità, se non la potenza regia? Il popolo franco, si sente, ed è dunque, il dominatore per eccellenza. E domina di fatto e di diritto il mondo, dai Merovingi, a traverso i Carolingi e gli Ottoni, fino agli Hohenstaufen. È la gloria dei *Nibelungen*, o altrimenti dei *Wibelungen* o *Wibelingen*, dei Ghibellini insomma — poichè Wagner, respingendo l'etimo di Ottone di Frisinga, scorge tra quelle parole, una parentela misteriosa e profonda — è la gloria dei Nibelungi, che sorge nei secoli, e trionfa e tramonta, ma non muore. A sua custodia, siede a Kyffhäuser il vecchio Barbarossa. Ora egli dorme chiuso, tra le vene d'oro — oro nibelungo — del monte; ma un giorno si sveglierà per ricostruire con ferro e con fuoco, la dominazione franca, cioè germanica, sul mondo. E sarà allora anche il trionfo supremo di Siegfried; di quel

Siegfried che, dopo essere stato in tempi primitivi ed oscuri Apollo ed Eracle delle stirpi germaniche, diventerà, in tempi maturi e luminosi, il Cristo dell'umanità (1). Sogno mostruoso ed assurdo, sicuro; ma non certo privo di grandezza: follìa di certo, ma consacrata dal crisma del genio. Tutto quel che sminuisce Wagner come storico e come pensatore, lo ingrandisce smisuratamente come poeta e come tedesco.

E, come tedesco, egli lascia il suo solenne atto di fede, in uno di quei brevi saggi, che il pubblico distratto dal Wagner maggiore e massimo non legge, e che d'altronde quasi si perdono nella serie imponente delle sue opere. *Was ist deutsch?* (2), chiede un giorno a se stesso. E risponde: *deutsch* è il *Gewohnte*, l'*Ererbte*, colui che in *verständlicher Sprache redet* — *deutsch* da *deutlich* —; è il conservatore per eccellenza, colui che risparmia più che non guadagni, che difende più che non conquisti, che dal di fuori non desidera niente, ma vuol essere libero nell'interno; colui che prende il costume, la patria, la religione tutto sul serio. *Nemo enim illic vitia ridet, nec corrumpere et corrumpi saeculum vocatur*; aveva già affermato Tacito, diciotto secoli prima.

(1) *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* (1848), in *Sämtliche Schriften*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1911, 5ª ediz., II, 115 e segg. Versione italiana di E. Lo Gatto, Napoli, « L' Editrice Italiana », 1919.

(2) *Was ist deutsch?*, 1865-68, in *Säm. Schriften*, X. 36.

Inoltre: è il solo che nella storia dell'umanità abbia agito sempre e soltanto per necessità interiore di bene e mai per interesse empirico: imperativo categorico kantiano operante e vivente. Possessore infine egli stesso del *Reinmenschliches*, ossia del più puro sentimento d'umanità, onde si origina ogni atto «per sè stesso» buono e bello, è anche il solo, quasi pietra di paragone o maraviglioso rabdomante, che abbia la facoltà di avvertire e riconoscere quanto di *Reinmenschliches* esiste nella civiltà degli altri popoli.

Chi infatti ha scoperto per la prima volta la grande anima shakespeariana, fraintesa dagli Anglosassoni, se non il tedesco? E chi l'antichità classica, inconsciamente se pure stupendamente imitata dagli Italiani, accolta dai Francesi nelle sue forme meramente esteriori, o chiusa nelle morse di una fredda logica, se non Winckelmann, Lessing, Goethe, Nietzsche; cioè i più puri e perfetti tra i Tedeschi? Ora, ogni volta che il tedesco ha fatto uso della propria arcana facoltà, non solo per riconoscere l'elemento puramente umano dell'altrui spirito, ma anche e soprattutto del proprio, è stato grande, vincitore e dominatore; e la sua rinascita, provenendo dall'interno, è stata non solo una *Erinnerung*, ma una — il bisticcio è caratteristicamente wagneriano — *Er-innerung*. Ma quante volte invece, dimenticando se stesso, ha imitato l'altrui impura civiltà esteriore, sia essa stata la italiana o la francese o la semitica, è caduto sempre

nella più profonda abbiezione. Uno solo pertanto è l'ammonimento che a quel grandissimo fra i popoli va rivolto: l'apollineo e socratico *Γνῶθι σάυτόν*: *Erkenne dich selbst!* (1).

Egli, Wagner, sì ha indagato e riconosciuto se stesso; ed a cotesto riconoscimento appunto deve quella «rinascita dall'interno», che egli auspica al proprio popolo. C'è forse qualche disegnatore o pittore, che abbia saputo fermare con tratti indelebili l'espressione vera del suo spirito? Non certo il Kietz, e neppure il Willich, e neppure lo Stocker-Escher e tanto meno il Lenbach. Ma la sua figura balza viva e parlante dai suoi scritti: dall'*Autobiographische Skizze*, da *Eine Capitulation*, dalle *Pariser Fatalitäten fur Deutsche*, dal *Was ist deutsch*, da *Erkenne dich selbst*, dal *Wollen wir hoffen*; dai saggi sulla Rivoluzione, sui *Wibelungen*, sul semitismo nell'arte, sull'Arte e la Religione; da quelle *Programmatische Erläuterungen*, che rivelano i misteri della sua creazione musicale, dai suoi colossali carteggi: figura viva e parlante di tedesco moralista, di buon patriotta; di umorista grossolano, di teorizzatore indigesto e nebuloso, di sentimentale impenitente. Via via che leggiamo e meditiamo, ad uno ad uno i tratti della vita di lui, interna ed esterna, ci si vanno manifestando: il travaglioso errare dell'Olandese volante, con nel cuore la sempre delusa e la non mai spenta speranza della

(1) *Sämtliche Schriften*, X, 263.

Heimat germanica e di un infinito riposo; la paterna bonarietà di Hans Sachs, il divino corruccio di Wotan, l'amoroso *cupio dissolvi* di Tristano; e la forza balda e franca, ignara dell'inganno e inesperta alla vita, del giovine Siegfried.

Solo verso gli ultimi anni di vita, il germanesimo di Wagner andò attenuandosi e volgendosi verso un cristianesimo umanitario. Quel tesoro di germanità, che la stessa aspirazione tra buddistica e schopenhaueriana alla *Selbstvernichtung* aveva lasciato intatto, sembrò in parte consumarsi al fuoco d'un rinascente cristianesimo. L'umanità di Cristo apparve a Wagner ben più alta e più universale di quella di Siegfried. Non d'una stanca dinastia di dei, non d'un popolo privilegiato ma dell'intera, sviata, dolorante umanità Quegli gli si affermò redentore. L'uguaglianza delle razze, sognata dal Gobineau, diventò nel suo nome, una realtà tangibile. Così la marcia funebre di Siegfried non fu più l'inno di morte d'un eroe, ma di tutto un mondo, ed il Crepuscolo degli dei, non più, come il poeta s'era da prima pensato, il trionfo dell'umanità sulla divinità, ma il trionfo del cristianesimo sul paganesimo; la *Heimat* germanica s'avviò a diventare col Parsifal *Heimat* celeste.

Le vicende politiche avevano, d'altronde, portato un mutamento profondo nella vecchia Germania. Fondato e compiuto il nuovo impero, soddisfatto l'orgoglio nazionale, cresciute a dismisura, per una gran guerra combattuta e vinta, la potenza

e la ricchezza, lo spirito germanico era caduto in una stasi, mista come di stupore e fatica per la grande opera compiuta. Wagner ne fu urtato, disgustato, e tanto più respinto verso il suo nuovo cristianesimo. E s'illuse persino di potere sradicare la propria germanità, facendosi cittadino d'America; e ruppe — egli che aveva fatto in altri tempi sul Reno, il giuramento solenne alla patria — in parole come queste: « La mia sfiducia nella Germania e nel suo stato presente è assoluta e completa ». Illusione anche questa. Il sentimento nazionale compresso, vinto, superato, si ribella, si fa strada, si riafferma, a traverso le nuove concezioni. La *Heimat* celeste brilla sempre come un faro allo stanco navigatore che s'avvia, a gran forza di remi, verso l'isola della Morte; ma ancora la dolcissima *Heimat* terrena lo avvince e lo richiama. Di lontano, parte ora la voce di lei; ma pure giunge al poeta e gli intenerisce il cuore. È degli ultimi tempi della sua vita, il sogno che la musica tedesca possa un giorno avvincere le genti del mondo in un solo legame; è degli ultimi giorni, il rinnovato ammonimento al proprio popolo: *Erkenne dich selbst!* Così si chiude il ciclo dell'idea nazionale wagneriana e con esso la vita di lui. Se mai le Walkirie abbiano raccolto sul campo corpo di guerriero caduto per l'idea e la razza germanica, certo sono accorse al letto di Wagner morente, e con stridi selvaggi di gioia ne devono aver portata la grande salma al Walhalla!

II.

ARTE ED ESTETICA RIVOLUZIONARIA IN R. WAGNER (1848-52) (1).

Il ritorno di Wagner a Dresda, nel 1842, segnò la sua prima consacrazione. Un mese dopo la prima rappresentazione dell'*Olandese*, veniva infatti nominato regio *Kapellmeister* di Sassonia (febbraio 1843). Fu per il pubblico il riconoscimento legale del « bell'ingegno » nazionale; per la Corte la proclamazione invidiata di un nuovo favore sovrano e per la critica un argomento nuovo di indagini e di polemica; ma, per la saggia Minna, il pane finalmente e onorevolmente assicurato. Wagner ebbe tempo e modo di guardare un poco più ampiamente intorno a sè ed un poco più addentro nella vita.

La vita gli era apparsa finora sotto le forme di un'antitesi grossolana, di un combattimento diseguale fra l'individuo che sogna e la società che tiene gli occhi aperti. Pochi profeti parlavano: una turba saziata e distratta ascoltava. Ora, per la prima volta, egli scopre sotto i diversi strati so-

(1) Pubbl. in opuscolo a parte, Napoli, Perrella, 1918, col titolo: *Riccardo Wagner rivoluzionario.*

ciali un fondo permanente di « umanità ». Le antitesi gli sembrano ora risultanti di speciali condizioni ed attitudini di razza, di clima, di educazione e d'ambiente; ed il problema individuale essere necessariamente compreso e sopraffatto dal problema nazionale e sociale, e soprattutto dal problema « umano ». Che pochi artisti soffrano la fame e il disprezzo, diventa per lui un dato trascurabile di un'esperienza infinitesima; ora gli occorre comprendere e spiegare, come avvenga che una razza opprima l'altra, che uno stato sociale detenga il potere a danno degli altri, che in luogo dell'uguaglianza sia la differenza, in luogo dell'amore, l'odio; e, raggiunta la comprensione, sradicare il male dal profondo. Il mondo è un gran libro aperto, che va letto e meditato per intero, e non studiato per isolati paragrafi.

Tra il facile fluire della vena tannhäuseriana e il pullulare puro e sacro della musica lohengriniana, Wagner comincia a soffrire di inappagamento intellettuale. La sorgente coscienza di un enorme squilibrio tra le proprie facoltà sentimentali e fantastiche da una parte, e razionali dall'altra, lo pone in vere angustie. Egli riconosce di essere stato un ingenuo e vuole rendersene ragione, e soprattutto non esserlo più. Una forza nuova del suo spirito, l'intelletto, afferma il proprio diritto ad esistere e vuole il proprio pascolo. Wagner compulsa storie, studia dissertazioni erudite, saggia sistemi filosofici: cerca insomma di organizzare, di compenetrare, di

sintetizzare, e di chiudere entro un cosmo razionale il caos degli elementi empirici. Inutilmente: l'obbiettivismo naturalistico di Schelling gli sfugge; l'idealismo assoluto di Hegel lo spaventa; i dialoghi di Platone dànno al suo spirito un fervore, che lo distoglie dalla pura speculazione. La sempre vigile fantasia tanto la vince sulla nuova protervia dell'intelletto, che riesce a tramutare in imagini o simboli corporei le idee contrastanti ed astratte. Dal terreno paludoso e dalle acque stagnanti dell'erudizione, s'alza l'ala dell'inno, e sotto il fervore dell'animo poetico, il commento e la chiosa si fondono, per ritemprarsi e rivivere nelle forme plastiche del dramma.

C'è un abbozzo del '46, il *Federigo I* (con aggiunte del '48) (1), che illumina singolarmente cotesto sorgere della coscienza wagneriana. Il dissidio, che Wagner aveva cercato di fermare, qualche anno prima, nella *Saracena*, è posto qui nei suoi termini universali. Federigo Barbarossa rappresenta il principio di ragione pratica, o, se vogliamo, la realtà naturale e sociale. Egli parla alla dieta di Roncaglia: — gli uomini vivevano allo stato selvaggio, rapinandosi ed uccidendosi a vicenda. Stanchi di sofferenze e di contese, delegarono ad un potente la salvaguardia dei singoli individui componenti la comunità. Incerti sui limiti

(1) *Sämtliche Schriften*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel [1911], 5ª ediz., XI, 270-72.

delle proprietà singole, essi riconobbero nell'eletto il diritto della proprietà universale. Questi diventò pertanto il solo proprietario legittimo, con diritto a spartire il possesso a suo gradimento tra i sudditi, come un padre tra i figli. Chi non abbia ricevuto da lui, non bene possiede, e se alcuno gli toglierà il male acquistato, non commetterà rubalizio. La potenza regia poggia su un tacito contratto, espressione alla sua volta di una legge naturale, che vuole l'ossequio del piccolo verso il grande, del debole verso il forte. Il papa stesso, in quanto individuo appartenente ad una società, non potrà possedere, che per delegazione dell'imperatore.

Il legato risponde in nome della verità rivelata: — il corpo è caduco, ma lo spirito è eterno; se il corpo è natura, lo spirito è Dio. Il diritto di Dio sta più alto del diritto di natura, perchè questo si chiama forza, quello giustizia. La forza deve cedere alla giustizia, a quel modo che il corpo soggiace all'anima e la natura a Dio. Quel che dona la forza può essere tolto da una forza più grande; quel che dona la giustizia è intrinsecamente irrevocabile. L'imperatore deve pertanto ricevere dal papa.

L'abbozzo termina con la conciliazione dell'imperatore col papa: l'imperatore moverà verso Gerusalemme e con quest'atto consacrerà la forza a servizio della giustizia. Egli congiungerà pertanto in se stesso i due princípi e confonderà la natura con Dio.

sintetizzare, e di chiudere entro un cosmo razionale il caos degli elementi empirici. Inutilmente: l'obbiettivismo naturalistico di Schelling gli sfugge; l'idealismo assoluto di Hegel lo spaventa; i dialoghi di Platone dànno al suo spirito un fervore, che lo distoglie dalla pura speculazione. La sempre vigile fantasia tanto la vince sulla nuova protervia dell'intelletto, che riesce a tramutare in imagini o simboli corporei le idee contrastanti ed astratte. Dal terreno paludoso e dalle acque stagnanti dell'erudizione, s'alza l'ala dell'inno, e sotto il fervore dell'animo poetico, il commento e la chiosa si fondono, per ritemprarsi e rivivere nelle forme plastiche del dramma.

C'è un abbozzo del '46, il *Federigo I* (con aggiunte del '48) (1), che illumina singolarmente codesto sorgere della coscienza wagneriana. Il dissidio, che Wagner aveva cercato di fermare, qualche anno prima, nella *Saracena*, è posto qui nei suoi termini universali. Federigo Barbarossa rappresenta il principio di ragione pratica, o, se vogliamo, la realtà naturale e sociale. Egli parla alla dieta di Roncaglia: — gli uomini vivevano allo stato selvaggio, rapinandosi ed uccidendosi a vicenda. Stanchi di sofferenze e di contese, delegarono ad un potente la salvaguardia dei singoli individui componenti la comunità. Incerti sui limiti

(1) *Sämtliche Schriften*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel [1911], 5ª ediz., XI, 270-72.

delle proprietà singole, essi riconobbero nell'eletto il diritto della proprietà universale. Questi diventò pertanto il solo proprietario legittimo, con diritto a spartire il possesso a suo gradimento tra i sudditi, come un padre tra i figli. Chi non abbia ricevuto da lui, non bene possiede, e se alcuno gli toglierà il male acquistato, non commetterà rubalizio. La potenza regia poggia su un tacito contratto, espressione alla sua volta di una legge naturale, che vuole l'ossequio del piccolo verso il grande, del debole verso il forte. Il papa stesso, in quanto individuo appartenente ad una società, non potrà possedere, che per delegazione dell'imperatore.

Il legato risponde in nome della verità rivelata: — il corpo è caduco, ma lo spirito è eterno; se il corpo è natura, lo spirito è Dio. Il diritto di Dio sta più alto del diritto di natura, perchè questo si chiama forza, quello giustizia. La forza deve cedere alla giustizia, a quel modo che il corpo soggiace all'anima e la natura a Dio. Quel che dona la forza può essere tolto da una forza più grande; quel che dona la giustizia è intrinsecamente irrevocabile. L'imperatore deve pertanto ricevere dal papa.

L'abbozzo termina con la conciliazione dell'imperatore col papa: l'imperatore moverà verso Gerusalemme e con quest'atto consacrerà la forza a servizio della giustizia. Egli congiungerà pertanto in se stesso i due princípi e confonderà la natura con Dio.

Analogo motivo, trasfigurato e purificato, torna nei *Wibelungen* (1). Ipotesi di eruditi, orgogliose ricostruzioni di storici, fantasie di mitografi, ivi si mescono, si fondono, si confondono. Non è più il latino Rousseau, che guida Wagner per mano; ma una folla di tedeschi purissimi — il Sybel, il Waitz, il von der Hagen, il Raumer e soprattutto il Göttling (2) — lo reggono e lo confortano. Eppure egli sfugge loro volentieri di mano e ricostruisce arditamente sulle rovine delle loro teorie.

I *Wibelungen* sono l'esaltazione della stirpe germanica a traverso una storia poetica del genere umano, ed al tempo stesso l'affermazione di un principio sacro, di cui quella si predica la legittima rappresentante. In verità, non si possono leggere senza un profondo stupore. Smarriti sui confini del sublime e del grottesco, via via percossi da improvvisi fulgori, od avvolti nelle tenebre più fitte, a noi sembra ora di leggervi veramente i *Princìpi di una scienza nuova* germanica, ora di assistere alle frenesie di una mente malata.

Nei tempi preistorici, dunque, le diverse razze ariane, scarse di potenza e di numero, vivevano sugli altipiani dell'Asia centrale in comunione fraterna. La loro società obbediva a un « padre »,

(1) *Sämtl. Schr.*, II, 115-55. Vedi *R. Wagner e lo spirito del germanesimo*, in questo stesso volume.

(2) *Ueber das Geschichtliche im Nibelungenlied*, Rudolstadt, 1814; *Nibelungen u. Gibelinen*, Rudolstadt, 1816.

diretto discendente ed erede del capostipite della gente umana. Egli era, al medesimo tempo, capo, re e sacerdote (*Urvater Priesterkönig*); curava l'educazione degli spiriti nella pace e nella giustizia, e il nutrimento dei corpi con l'equa ripartizione dei prodotti della terra, lavorata in comune. La vita dei primissimi ariani era felice e tranquilla: ma lo spirito della disunione crebbe in germi inconsapevoli, finchè non fiorì e non fece cattivo frutto. Le genti si separarono, prendendo, chi la via del mezzogiorno, chi dell'occidente, chi del settentrione. I Franchi, la più pura delle famiglie ariane, si strinsero intorno all'*Urvater* ed emigrarono con lui, facendogli scorta. A traverso i secoli, venerarono, nei successivi eredi di lui, la potestà primordiale e paterna. Il loro ossequio fu legge e riconoscimento di natura. I Greco-Latini, dalle membra meno salde e dalla mente più fervida, perdettero il senso fisiologico e naturalistico (patriarcato, ereditarietà) della monarchia primordiale, conservandone invece lo spirito sacerdotale. Loro rappresentanti sacri e legittimi divennero il *pius Aeneas*, Numa Pompilio, Giulio Cesare, pontefice massimo e dio dopo la morte. I Franchi, invece, tennero fermo al principio ereditario e alla potenza terrestre. La saga nibelungica dimostra, che il tesoro (*Hort*: potenza terrestre) fu aspramente conteso da due stirpi, eredi dello stesso sangue: stirpe luminosa l'una, di Walkirie e di eroi; stirpe oscura l'altra, di draghi e di nani. Da principio Siegfried, eroe, riesce a

strappare il tesoro; ma poi, derubato alla sua volta ed ucciso, il tesoro ripassa alla stirpe del drago. E così di seguito, con alterna vicenda, come il giorno succede alla notte e la notte al giorno. Chiunque possegga il tesoro diventa *nibelungo*, cioè dominatore delle inesauribili ricchezze, che la terra e la notte chiudono nel loro seno tenebroso (*Nifelheim*).

Nei tempi storici, i rappresentanti del principio monarchico ereditario-naturalistico, sono i *Wibelingen* o *Wibelungen*, portanti ancora l'impronta dell'antico nome mitico (1). Discendenti e collaterali della stirpe carolingia, essi cercarono di realizzare l'idea dell'imperatore Carlo, conciliatrice delle due potestà. Perchè il saluto, che nella notte di Natale dell'800 echeggiò sotto i colonnati della vecchia basilica vaticana, fu invero la momentanea riconciliazione delle genti disgiunte *ab antico*; una tregua di Dio, tra il discendente, in via naturale, di Siegfried e dell'*Urvater*, cioè l'imperatore; e il discendente, in via spirituale, da Enea, da Numa, da Cesare e da San Gregorio; cioè il Pontefice.

L'impresa fu ritentata da Federico Barbarossa. Vinti i principi tedeschi guelfi (individualismo nazionale, feudalismo), fatta pace coi Comuni lom-

(1) *Wibelungen* (*Wibelingen*-Ghibellini), vale per Wagner quanto *Nibelungen*. La sostituzione del *W* all' *N* iniziale è spiegata con la forza e l' uso dell'allitterazione. Il cantore che contrapponeva i *Nibelungen* ai *Welfen* (Guelfi) avrebbe allitterato anche i nomi delle due stirpi avversarie: *Welfen–Wibelungen*.

bardi (libertà, indipendenza, diritti dell'uomo) e riconciliazione col pontefice (principio spiritualistico religioso), s'avviò verso Oriente a conquistare il suo tesoro. Ma ormai non era più questo l'oro di Siegfried, chiuso nelle viscere della terra e custodito dal drago, bensì la coppa del Graal, colma del sangue di Cristo. Davanti agli occhi imperiali, non brillava più la potenza terrena; ma la luce celeste. Egli era tornato l'antico *Urvater*, sacerdote e re. Presso a raggiungere la meta, improvvisamente scomparve; travolto da un fiume o forse inghiottito dalla terra.

Oggi la monarchia non è più la naturalistica di Siegfried, bruta, ma eroica; nè la spiritualistica del pontefice romano-cristiano, superba, ma sacra. Oggi domina la monarchia capetingio-angioina, cioè la fondata sulla rapina (possesso reale e non giuridico), sull'astuzia, sulla frodolenza e sull'eredità impura. Occorre dare nel tronco ed abbatterlo, perchè il genere umano vi trovi la sua salvezza.

Fin qui, dunque, l'orgoglioso e quasi pazzesco sogno, ghibellino e germanico; la realtà — realtà sociale e umana — si afferma invece primamente nel *Jesus von Nazareth* (1).

Il *Jesus von Nazareth* è l'affermazione dei diritti dell'uomo, in quanto essere di natura ed espressione di appetiti e di sensi; in sostanza dell'*uomo*

(1) *Sämtl. Schr.*, XI, 274-324. Composto nel '48, pubbl. la prima volta, postumo, nell' '88 ed anche in *Nachgelassene Schriften u. Dichtungen*, Leipzig, 1895.

di Feuerbach (1). Cristo non è più Dio, che si fa uomo, ma un uomo che proclama la divinità della sua specie. Egli si oppone a Jehova ed al sacerdozio farisaico, come il rivoluzionario si oppone al tiranno ed alla sua Corte; in nome dei molti contro i pochi, della realtà contro l'astrazione, del benessere positivo contro il prestigio astratto, dell'avvenire contro il passato e contro la tradizione. Vuole distruggere la potenza, l'oppressione, l'odio per costruire sulle loro rovine il tempio dell'eguaglianza, della libertà e dell'amore. E però gli Ebrei non l'intendono; essi che aspettano il Messia della nazione e non dell'umanità; che vogliono sostituire egoismo ad egoismo, tirannia a tirannia, tradizione a tradizione, Jehova a Giove, Barabba a Cesare (2).

Cristo rinunzia alla stirpe regia davidica per

(1) Nel '48 Wagner non conosceva di Feuerbach che i *Pensieri sulla morte e l' immortalità* (1840); ma le conversazioni con l'agitatore cattolico Metzdorf già l'avevano iniziato alla comprensione dell' *Essenza del Cristianesimo* (1840) e dell' *Essenza della Religione* (1845). Si veda H. Dinger, *R. Wagner's geistige Entwicklung* Leipzig, 1892; R. Lück, *R. Wagner u. L. Feuerbach*, Breslau, 1905; A. Lévy, *La philosophie de Feuerbach et son influence sur la littérature allemande*, Paris, 1904.

(2) È in sostanza il pensiero di Pascal: « Les Juifs charnels n'entendaient ni la grandeur, ni l'abaissement du Messie prédit dans leurs prophéties.... ils ne cherchaient en lui qu'une grandeur charnelle » (*Pensées*, XV, 7); sebbene non sia punto da credere che Wagner n'avesse di questi tempi la minima conoscenza.

ricollegarsi a Adamo. La regalità infatti non è che il morto e l'astratto, mentre l'umanità è il vivo ed il concreto. L'aristocrazia isola, la democrazia affratella; l'aristocrazia chiude i popoli in tanti cerchi ristretti, la democrazia rompe i cerchi e confonde tutti i viventi in una sola società. E codesta società è natura, cioè Dio. Poichè la natura soltanto è Dio; la natura, s'intende, in quanto vita fisiologica, in quanto muscolo e carne. Il *dimidium* spinoziano, in verità vale un intiero; la materia, l'estensione, il concreto sono Dio, il resto non esiste. La natura, essendo Dio, non pecca, non può peccare; ed ugualmente l'uomo, in quanto natura. Tutto quel che la natura opera è amore, e pertanto pura innocenza. Pecca invece la legge, la quale è astrazione, e quindi deviazione della natura, limitazione e freno di libertà; in altri termini, aristocrazia. Dunque il peccato esiste soltanto perchè esiste la legge; togliete la legge, e avrete tolto anche il peccato. Esisterebbe forse l'adulterio, se non esistesse il connubio; il furto se non esistesse la proprietà? Ma il connubio, come la proprietà, sono astrazioni, cioè negazioni della realtà sociale; essi isolano, segregano gli individui nel loro egoismo, svellono dal grande albero dell'umanità le frondi più viridescenti, per lasciarle tristamente inaridire. Quando la natura, cioè l'amore, tende a ristabilire il proprio impero e l'uomo ne segue gli irrefrenabili impulsi, avviene, necessariamente, la violazione della legge. Di qui, tutta la serie dei

delitti *apparenti*, che la società, presa nella sua fallace astrazione, punisce, senza riuscire mai ad impedirli.

Ancora: la credenza in un Dio fuori dell'umanità, che premia o punisce, fa della morte un contratto egoistico; l'individuo accumula le proprie virtù, come tesori, per comprare con quelle l'ingresso nel regno dei cieli; per sè solo s'intende. Fate invece rientrare Dio nell'umanità, e la morte diventerà l'atto supremo di abnegazione altruistica. La morte significherà amichevole congedo dell'individuo dal convito della vita, affinchè un altro individuo possa accedere al suo luogo e satollarsi; diventerà un dono alla comunanza degli uomini, un auto-annientamento per atto d'amore. La morte sarà la meta sublime di quella ascensione, per la quale l'uomo, partendo dall'amore per la famiglia, passa a quello per la patria e raggiunge infine l'amore per l'umanità. Donare: ecco la formula di salvezza. *Ricevere* significa solitudine, isolamento, aristocrazia, regalità, egoismo: *donare* significa società, fratellanza, popolo, amore.

Wagner infonde così grande calore lirico nelle dottrine di Feuerbach, che appena ci accorgiamo della loro inconsistenza e della loro angustia. La verità è, che operano in lui energie, che al Feuerbach mancavano. Non dico soltanto la parola vivificatrice e suscitatrice di Augusto Röckel; ma anche, e molto di più, lo spirito di quell'umanitarismo romantico, che diffuso per l'occidente e per il mezzogiorno europeo, animò i tumulti e i santi sdegni

del 1848. «Noi siamo dei fanciulli, cantava Giorgio Herwegh, che ci staccammo già l'uno dall'altro con dolore, come le gocce si staccano dal mare, e che la morte riporta a casa rendendoli con amore al Tutto.... Bisogna che prima il cuore si arresti nel nostro petto, se deve battere nel petto dell'umanità».

Il nuovo vangelo wagneriano si va dunque lentamente formando. La società è malata e corrotta; bisogna purificare, risanare, ricreare; la rivoluzione è inevitabile e indispensabile nella religione, nel costume, nell'arte. Non è vero che essa danneggi lo sviluppo delle arti: ma è piuttosto vero, che le arti attendono da lei la salvezza. Occorre richiamare in vita l'antico Apollo, non il musagete, ma il dio dalla bella persona e dall'arco d'argento, libero, forte, saettatore di tiranni. I Greci soli seppero che fosse *uomo* e che fosse *libertà*; la loro tragedia era infatti un rito, che uomini liberi celebravano sull'ara dell'umanità; la scure del protagonista non grondava che sangue di tiranno. I Romani invece, ponendo ogni loro godimento nell'effusione di sangue servile, condussero le arti a rovina (1). Nè la reazione cristiana giovò loro punto. Il Cristianesimo, invertendo i valori umani, e ponendo la felicità ed il godimento supremo nell'ultra-sensibile, tolse alle arti il loro nutrimento

(1) LESSING: «Ho ferma opinione che i ludi gladatori siano stati la causa principale del fatto, che i Romani nella tragedia sono rimasti tanto al disotto della mediocrità» (*Laocoonte*, IV, 3).

vitale; esse rifiorirono soltanto, quando la Chiesa toccò terra novamente e si rifece pagana. Oggi le arti prosperano sotto gli auspicî di Mercurio, dio del commercio e dell'usura; loro essenza è l'industria, loro scopo il guadagno, loro estetica, il divertimento degli annoiati. Il numero dei partecipanti va sempre più restringendosi; l'opera d'arte non è più espressione di una collettività nazionale, ma di una piccola società di oziosi privilegiati. Ebbene, bisogna rompere cotesti limiti artificiali, fare che tutti diano alcun che di se stessi, perchè alla loro volta ricevano alcun che donato con eguale liberalità da tutti gli altri; rendere insomma il patrimonio artistico possesso, utile, letizia comune. Allora soltanto si adempierà il detto di Cristo, che tutti gli uomini sono fratelli; e il bel fiore dell'arte greca nazionale, maturerà nel dolce frutto dell'arte universale ed umana. Ma allora anche le singole arti, disgiunte con la violenza, formeranno novamente un'armoniosa famiglia: forza, bellezza, fratellanza, sarà tra gli uomini, e il dramma compiuto, l'opera d'arte dell'avvenire, si nutrirà di loro e ne sarà l'espressione loro necessaria e costante (1).

Wagner è ormai ben certo del formidabile errore, nel quale l'umanità è caduta. L'uomo ha

(1) *Die Kunst u. die Revolution* (1849), in *Sämtl. Schr.*, III, 8-41. Vers. ital. di anonimo, con prefaz. biografica di N. Buttini, Genova, Libreria moderna, 1907, 2ª ediz.

cominciato col distinguere sè dalla natura, quindi se n'è appartato, infine se n'è fatto antitesi. Alla *necessità* (*Not*) ha sostituito l'*arbitrio* (*Willkür*), all'unità, la molteplicità, all'amore, l'odio, all'opera d'arte, la manifestazione del capriccio, la *moda*. Urge riconoscere l'errore, ripararlo, scioglierlo nella verità. La scienza dovrà illuminare l'uomo e guidarlo sulla retta via; ma anche scomparire non appena sia tratto a salvamento: la sua fiaccola turberebbe la luce diffusa, ch'è nel tempio dell'umanità.

Perchè tutto il male sta appunto qui: che si agisce per arbitrio e non per necessità; mentre il vero, il bello, il buono assoluto sono una cosa sola: sono *Not*. Necessità è la natura, necessità è il popolo, necessità l'arte unitaria; arbitrio è il lucro, il capriccio, l'arte singola impiegata a divertire. Il popolo non erra mai; il suo istinto è infallibile, perchè ha le sue radici nel senso, cioè nella natura; l'uomo singolo invece, che pone il proprio spirito contro la natura, e lo isola dalla comunità degli altri viventi, è necessariamente arbitrio, superfluità, follìa. L'opera d'arte o sarà veramente universale, o non sarà. L'opera d'arte dell'avvenire dovrà pertanto manifestarsi come « totalità » espressiva, rispondente ad una totalità umana, rispondente alla sua volta ad una totalità di natura (1).

(1) Sulla tentata attuazione pratica del singolare principio portano luce alcune proposte per la riorganiz-

Oggetto dell'arte sarà anzi tutto, l'*uomo*; ma poichè l'uomo è corpo (*Leib*), sentimento (*Gefühl*) ed intelletto (*Verstand*), cioè gesto, suono, voce, l'arte sarà alla sua volta danza, musica, poesia. Ma *Tanzkunst*, *Tonkunst*, *Dichtkunst*, (*Tichtkunst*) non dovranno essere figlie disperse di una sola famiglia, bensì *Arm in Arm bis an den Nacken verschlungen*, come le Grazie, che gli Elleni saggiamente vollero rappresentare congiunte. La stessa allitterazione sembra stringerle in modo misterioso e indissolubile. Legge della danza è il *ritmo*, cioè la misura del movimento; scissa dalle sorelle, essa diventò storicamente la *pantomima*, cioè un alcun che di superfluo e di contraffatto. Leggi della musica sono ritmo, melodia ed armonia; le prime due sembrano continenti divisi, ed al medesimo tempo congiunti, dall'oceano-armonia. I Greci si tennero alla costa, cioè al ritmo ed alla melodia; ma il Cristianesimo veleggiò per l'alto mare dell'armonia. Abbandonata a se stessa, la musica diventò, dall'una parte, aspirazione, slancio, languore, cioè morte senza appagamento; dall' altra, contrappunto, cioè meccanica del sentimento. Il suo miglior fiore fu la *sinfonia*, ma sempre fiore di serra. Oggi la musica giunta al riconoscimento compiuto dei propri errori, anela a disciogliersi nelle braccia delle due sorelle. E così la poesia. La quale, dopo essersi

zazione del teatro reale di Dresda (*Sämtl. Schr.*, II, 233-73; XII, 149-202), in parte propugnate ancora nei tempi di Bayreuth (Ibidem, X, 195).

smarrita nei meandri della scienza e della filosofia, ed aver creato il dramma comune (forma corrispondente alla sinfonia, come intelletto risponde a sentimento, come Shakespeare risponde a Beethoven), non sogna che il ritorno alla vecchia *Heimat*. Cotesto ricongiungimento non è stato punto compiuto dall'*opera musicale*: anzi. Essa va invece considerata come la suprema espressione egoistica delle tre arti in contrasto. Nella lotta vince la musica, la quale abusa della vittoria, imperando da tiranna e da sopraffattrice.

Ma l'uomo non tende soltanto a ricreare se stesso, sì bene anche la natura; onde avviene che dal primo di cotesti atti sorgano le arti *umane*, e dal secondo, le arti *naturali*; architettura, scultura, pittura. Tra di esse avvenne già analoga ed egualmente dannosa scissione, che nelle arti umane. L'architettura greca, rappresentante l'unità nazionale nel tempio e nel teatro, degenerò presso i Romani in costruzioni di utilità e di lusso (ponti, acquedotti, palazzi reali), e, presso i popoli dell'età media, nel grottesco dei campanili gotici. La scultura fu sempre isolamento ed egoismo, anche nei tempi, in cui meglio raffigurò la persona umana. La pittura, sfondo lontano presso i Greci, gioco di asceti raffinati nell'età media, imitazione nel Rinascimento, astrazione nei tempi moderni, non è mai stata vera e propria necessità dello spirito. Tutte e tre le arti tendono pertanto con eguale fervore alla redenzione. La prima si salverà, congiungendosi

con la pittura, nel teatro; la seconda, appoggiandosi da un lato all'architettura come decorazione, e dall'altro rinnovando se stessa, fino a diventare carne, sangue e movimento, cioè fino a confondersi col personaggio, sulla scena. La terza, come pittura di paese, servirà di sfondo a personaggi vivi, sarà cioè la «scena del dramma». Così il teatro dell'avvenire diventerà veramente il *Pantheon* di tutte le arti, e, al medesimo tempo, la reggia dell'umanità.

Al comunismo delle arti risponderà il comunismo degli artisti. Non vi sarà più un musico, un poeta, un artista, un attore; ma una associazione di uomini, di poeti, di artisti, di attori, la quale crescerà e darà rappresentazioni in comune, per necessità interiore (*Bedürfnis*) e con spirito perfetto di fratellanza. Ma la stessa corporazione non sarà alla sua volta, che l'espressione necessaria di un dato tempo, di una data società, di un dato popolo, che si rinnoverà per se stessa, via via che si rinnoveranno le condizioni esterne. Onde il vero creatore sarà sempre in ultima analisi, il popolo, cioè, ancora una volta, la natura. L'uomo in verità non *inventa* mai; egli non fa che *scoprire* (1).

Quando l'arte sarà patrimonio comune degli

(1) *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850), e *Das Künstlertum der Zukunft* (1849: frammenti), rispettivamente in *Sämtl. Schr.*, III, 42-177 e XII, 252-80. Quel che segue, da *Kunst u. Klima* (1850), in *Sämtl. Schr.*, III, 207-21.

uomini, avverrà anche questa cosa mirabile: che il clima, il quale agisce ora su di essa come stimolante in senso inverso della sua mitezza, cesserà dal far sentire qualsiasi influsso. Esisterà allora un «clima terrestre», che sarà l'armonica sintesi dei climi particolari, a quel modo che l'umanità sarà l'armonica sintesi delle nazioni: *homo sive natura*.

Comunità, fratellanza, amore, giustizia distributiva, ecco dunque, le leggi intangibili della società avvenire. Gli uomini sani, belli, forti, non avranno più senso per l'*altrui*, ma si confonderanno in una sola famiglia. Essi non più violeranno la natura, perchè se ne sentiranno amorosamente partecipi; l'universo sarà una sinfonia di delizie, sempre varia nei suoi ritmi, nella quale i sensi voluttuosamente naufragheranno.

Cotesto ottimismo naturalistico è certo il più stretto vincolo, che leghi Wagner a Feuerbach; ma non per questo si può affermare, che la sua dottrina sia interamente contenuta in quella del maestro. Per esempio, l'unione e la fusione delle arti erano già state predicate come possibili, o come necessarie, da Lessing, da Schelling e da Weber. Herder — per non dire del Vico rimastogli certamente ignoto — già aveva fissato nella storia della civiltà umana i lenti trapassi dalla poesia alla scienza, e s'era Béranger indignato non poco sulle lettere e sulle arti diventate oggetti di lusso. Carlo Marx stesso andava predicando appunto in quei tempi anche a chi non volesse sentire, la «ne-

cessità della necessità » (1). La verità è che Wagner si fa raccoglitore e banditore di dottrine, che, sotto questa o quella forma, già vivono nella coscienza dei più. Ma egli v'infonde tanto calore e le conforta dei dati di una così singolare cultura, e le vivifica con così gran folla di variopinti fantasmi, che a stento il lettore se ne avvede, e passa di meraviglia in meraviglia. C' è veramente in lui, pensatore e prosatore, quella stessa forza d'incantesimo, che rivivrà nei suoi motivi musicali. Ma soprattutto c'è l'immobilità di una meta, la quale, per diverse vie ed a traverso ogni impedimento, dovrà essere comunque raggiunta. Il benessere della società, il miglioramento del costume, la restaurazione della giustizia, tutto sarà bene ; ma tutto dovrà concorrere al salvamento dell'arte, sintesi di ogni umana aspirazione ed azione. L'economia, la religione, la morale, la scienza saranno le ancelle dell'arte dominatrice e regina. Nessuna estetica ancora aveva osato collocare l'arte ad altezze così superbe, e tanto meno riconoscerne la necessità, l'immediatezza e l'universalità, confondendola e identificandola con l' umanità e con la vita. Comunque, è propriamente di qui che l'estetica wagneriana, a malgrado della struttura composita, trae la sua individualità suggestiva ; a quel modo che il suo

(1) Concordanze con Arteaga, Webb, Diderot, Beaumarchais, Hiller, Hoffmann, Carlyle, ecc., in M. Koch, *R. Wagner*, Berlin, 1913, II, 212, 502. Cfr. P. Moos, *R. Wagner als aesthetiker*, Berlin, 1913.

ideatore doveva trarne argomento di gran gioia interiore ed energie nuove per le opere d'arte a venire.

Nè essa morì del tutto col sopraggiungere dei tempi nuovi. N'ereditò infatti Nietzsche lo spirito anticattolico ed antichiesastico, e più ancora quel *principium individuationis* che, riconosciuto causa di ogni decadimento, venne alfine riassorbito, superato e redento nella conciliazione di Apollo con Dioniso. Ne doveva l'estetica stessa bolscevica (se si vuole benevolmente ammettere che ne esista una) ereditare ai giorni nostri lo spirito associativo e comunistico, e portarlo alle sue estreme conseguenze. Tant' è vero, che nella vita dello spirito, come in quella del senso, Ebrei e Samaritani si trovano spesso a bere inconsapevolmente, alla stessa fonte.... Ma Wagner pensò presto a raccogliere e coordinare le proprie dottrine in opera assai più vasta e complessa di quelle esaminate fin qui, la quale riuscisse non soltanto pietra angolare di tutto il suo edifizio critico, ma anche legge immutabile della propria creazione artistica.

Oper und Drama (1) — così intitolò la nuova

(1) *Sämtl. Schr.*, III, 222-320 ; IV, 1-229 ; composta tra il '50-'51. Vers. ital. di L. Torchi, Torino, Bocca, 1907, 2ª ediz. Si tengano anche presenti le lettere a Berlioz, febbraio 1860, in *Sämtl. Schr.*, VII, 85, a Liszt, 18 ottobre 1850, in *Briefe an Liszt*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1910, 3ª ediz., a Matilde Wesendonk, 12 ottobre 1858, in *Briefe an M. W.*, ibid., 1912, l'*Erläuterung* a Tristano, in *Sämtl. Schr.*, XII, 344 ecc.

opera — prende le mosse da una dissertazione anonima, *Die moderne Oper* (1840), comparsa nel terzo volume del *Konversationslexicon* del Brockhaus; ma la perde presso che subito di vista. L'affermazione dell'autore, che il dramma dell'avvenire sorgerà dalla musica viene implicitamente combattuta nel corso della trattazione. A Wagner preme soprattutto opporre all'autore il postulato, onde deriverà l'intera sua teoria: la critica, come la scienza, anzi appunto perchè scienza, è di per se stessa un errore. Impotente ad abbracciare la realtà compiuta, noi in tanto la esercitiamo, in quanto essa vale a rintracciare l'errore dal quale dobbiamo liberarci. Ma poichè abbia adempiuto a cotesta funzione, essa deve scomparire. Come ogni buona critica ha per fine l'autodissolvimento, così anche *Oper u. Drama* finirà necessariamente col disfare la propria stessa trama, dopo averne coscienziosamente dimostrata la faticosa inanità. La prima parte riguarda *l'Opera e l'Essenza della Musica.*

L'Opera (Melodramma) consta di tre elementi fondamentali: l'*Aria* (*Arie*), che trae le sue origini da ritmi popolari contraffatti e raffinati, a divertimento delle corti e dei signori: il *Ballo* (*Ballett*), danza anch'essa originariamente popolare e similmente contraffatta e artefatta; e infine il *Recitativo*, nel quale è da riconoscere la manierata elaborazione di antichi mottetti liturgici. Ora, i compositori moderni, di fronte ad un genere fissato dalla tradizione in forme così ibride e poco sincere, hanno seguíto

due diverse tendenze: una tendenza seria (*ernste reflektierte*) ed una frivola, irreflessiva, spensierata, (*unreflektierte, naive, frivole*). La tendenza seria (Gluck, Spontini) mirava a rendere il dramma schiavo della musica. La parola, il verso, l'imagine dovevano piegarsi all'espressione musicale, piangere dove essa piangeva, ridere dove essa rideva, affrettarsi dove essa precipitava, distendersi dove essa rallentava. Il musico costruiva il dramma; al poeta restava l'umile ufficio di commentatore per gli spettatori di ristretto intendimento.

La tendenza irreflessiva (Mozart, Rossini) offriva assai maggiore libertà al poeta; ma non era questa meno umiliante della servitù. Il compositore effondeva le sue melodie dall'animo esuberante, senza punto curarsi, se il poeta intendesse o seguisse; l'uno svariava di qua, l'altro di là; gl'incontri erano casuali e come di persone che non si fossero mai conosciute.

Weber, che tentò una riforma inspirata alla «maniera seria», riuscì a restaurare, ma non a ricreare. Egli tornò alle pure fonti del canto popolare, ma s'illuse di potere ricreare il dramma con la sola musica. Nobile illusione la sua, che lo appartò dai «cacciatori di melodie popolari» alla Auber; ma sempre illusione. Meyerbeer, natura positiva, trattò il melodramma come i pittori decorativi trattano le scene, ed i sarti i vestiti. La sua musica fu mero effetto: *Wirkung ohne Ursache.*

Se la storia dell' Opera musicale porta alla ma-

linconica conclusione, che la musica è impotente alla creazione del dramma; la storia della musica orchestrale permette invece un riconoscimento migliore: il potere interiore della musica non ha confini. Beethoven udì infatti e fece udire nella musica la voce dell'universo. Se non che, egli stesso fu poi impotente a piegarla all'espressione dell'individuale, fino al giorno in cui, con sublime slancio d'amore, non la gettò nelle braccia del poeta. Il poeta, per fortuna, si chiamava Federico Schiller. La *Freude-Melodie* fu il primo amplesso fecondo tra la musica ed il poeta. Giacchè la musica non è punto meccanesimo, e neppure astrazione; ma organismo vivente e generante. Suo costume è l'amore, sua aspirazione il concedersi, sua funzione il procreare. Toccherà al poeta fecondarla con seme apollineo, se non vorrà che ella resti sterile, com'è stata finora. Dalla *Lustdirne* italiana, che si concede alla plebe negli angiporti, dalla *Kokette* francese, che scherza maliziosamente con l'amore, rifiutando il peso della fecondità, per non essere sconciata nella bella figura; dalla *prude* germanica, casta, orgogliosa e paolotta, non è da attendersi alcuna prole generosa.

D'altra parte che ha fatto fin'ora il poeta? Egli ha oscillato tra la tendenza romantica (Shakespeare), e la classica (dramma greco), senza riuscire mai a trovare la via necessariamente segnata al suo spirito. Goethe e Schiller non si sottraggono alla sorte comune. Goethe soprattutto, che cercando di chiudere l'universo nei limiti del suo *Faust*, cade in una vuota astrazione, e che, togliendo il dramma dal palcoscenico, lo sradica dalla vita e lo rende morta *letteratura*.

Ancora: oggi il dramma o è romanzo di avventure esteriori, o imitazione classica, o astrazione mentale. E però non coglie affatto il suo vero oggetto, che è l'individuo, in quanto pura umanità. Ma l'individuo in quanto pura umanità è il *mito*. Orbene, il nuovo poeta nè lo cerca, nè lo intende. Egli mira sempre più alla rappresentazione di realtà sociali, cadendo, senza punto avvedersene, nel dominio della menzogna. Perchè la società, organizzata in Stato, è un errore logico, è puro arbitrio, è vizio ed egoismo; mentre l'individuo è necessità e virtù. Ora il dramma in tanto ha valore, in quanto rappresenta la ribellione dell'individuo contro lo Stato oppressore, e tanto meno è dramma, quanto maggiormente esalta lo Stato oppressore contro l'individuo. Il poeta dovrebbe, come Antigone, sfidare la legge ed affrontare la morte per senso di pura umanità. Se non che, pur troppo, non osa nulla di ciò. Egli non conosce neppure le energie produttive, che si agitano in lui, nè gli strumenti della propria rappresentazione, nè il dominio della propria arte. Egli cerca di esprimere l'universale, e non sa che l'universale è sentimento (*Gefühl*), e non può esprimersi che per linguaggio musicale (*Tonsprache*); rifugge dal rappresentare l'individuale, e non sa che questa è appunto la sua re-

gione. Perchè l'individuale è intelletto (*Verstand*) e l'intelletto non trova la sua espressione legittima, che nel linguaggio parlato (*Wortsprache*). Ma soprattutto ignora, che l'intelletto, per sè, è isolamento, è egoismo ed impotenza (1). Occorre che, come uomo si confonde con donna per amore, così la *Verstand-Wortsprache* si confonda per amore con la *Gefühl-Tonsprache*, e fecondandone l'*Ewig-weibliche*, in questo si disciolga.

L'arte poetica e l'arte musicale nel dramma dell'avvenire si informeranno a questi nuovi princípi. Il poeta, che vorrà veramente sposarsi con la musica (*Tondichter*), dovrà abbandonare la metrica greco-latina quantitativa e parimente l'edonistica rima romanza, per educare spirito ed orecchio all'*accento*, che è del verso il respiro; cioè l'anima. Soprattutto cercherà di ricondurre le parole alla loro prima e pura radice. Perchè se la radice, in quanto consonante, è epidermide, in quanto vocale (*tönender Laut*) è nocciolo, cuore ed essenza delle parole; si potrebbe dire che è la cosa, l'individuo in sè. Di qui il valore fondamentale dell'*allitterazione* (*Stabreim*). L'allitterazione è parentela intima e arcana fra le parole, che corrisponde a parentela altrettanto intima ed arcana fra le cose. La parentela fonetica (legge della poesia romanza) è esteriore e fittizia; ma la parentela

(1) Concezione non molto dissimile, com'è noto, in Bergson: l'intelletto ed il linguaggio sono insufficienti alla comprensione ed espressione della *durata reale*.

allitterativa germanica è verità profondissima e inconcutibile. «Die *Liebe* bringt *Lust* und *Leid*, doch in ihr *Weh* auch *webt* sie *Wonne*». Nessuna rima romanza, afferma Wagner, riuscirà mai a scoprire e tanto meno ad affermare quella parentela spirituale, che stringe *Lust* e *Leid*, *Weh* e *Wonne* in famiglia indissolubile. All'allitterazione poetica dovrà corrispondere l'allitterazione musicale; alle parole imparentate, le modulazioni imparentate. Il dramma dell'avvenire sarà pertanto mistico connubio di espressioni parlate e di espressioni musicali. Ai *Grundmotive* poetici risponderanno gli *Hauptmotive* musicali (1); e mentre i primi rappresenteranno la condensazione e la sintesi delle singole espressioni poetiche, ed al tempo stesso il procedimento per mezzo del quale esse si apprestano a passare dallo stadio di intelletto a quello di sentimento; i secondi saranno le espressioni musicali corrispondenti; significheranno, cioè, il loro disciogliersi in sentimento puro.

Oper und Drama manca di unità e di organismo. L'autore, apre le cateratte delle proprie fluttuanti meditazioni, trabocca, dilaga, inonda: ogni incontro fortuito, ogni lontana parentela, diventa motivo a nuove divagazioni e indagini. La lingua abbaglia coi colori, e con la linea aggrovigliata e contorta, distrae e confonde. Pure quattro

(1) Questa è la vera espressione wagneriana. *Leitmotive* li chiamò Wolzogen, e pubblico e critica consentirono.

fondamentali princípi si districano con sufficiente chiarezza del pesante groviglio:

1° Il linguaggio parlato (*Wortsprache*) è di natura intellettiva. Esso trova il suo soggetto nel *Verstand*, il suo oggetto nell'individuale e nel concreto. La *Wortsprache* è il linguaggio proprio del poeta.

2° Il linguaggio musicale (*Tonsprache*) è di natura sentimentale. Suo soggetto è il *Gefühl*, suo oggetto l'universale, l'ideale, il puro-umano. La *Tonsprache* è il linguaggio proprio del musico.

3° La poesia (*Wortsprache*) è elemento virile, la musica (*Tonsprache*), elemento femmineo. Questa attende di essere da quella fecondata; questa riceve, quella dà. L'individuo si discioglie, si perde nel grembo materno dell'universale (*Mutterschoss*), fecondandolo; ossia rendendolo atto a creare una nuova vita altrettanto viva, quanto la vita reale, sia nell'espressione esterna e concreta, sia nel contenuto ideale: a creare cioè il dramma poetico-musicale (*Wort-ton-drama*) (1).

(1) L'esame più esauriente del « dramma poetico-musicale », il lettore lo troverà, meglio che nella grande monografia, nella breve *Anregung* di H. S. CHAMBERLAIN, *Das Drama R. Wagners*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1910, 4ª ediz. Pagine succose anche in L. DAURIAC, *Le Musicien poète, R. W.*, Paris, Fischbacher, 1908. La critica più suggestiva per gli Italiani, anche per chi non consenta, resta sempre quella di F. TORREFRANCA, *La vita musicale dello spirito*, Torino, 1910. Per i legami inconsapevoli, eppure evidenti e tenaci del nuovo dramma con le antiche tradizioni orfiche, mi permetto rimandare alla Prefazione del mio *Tristano e Isolta*, Firenze, 1922. Ivi anche nuova bibliografia.

4° Cotesta unione tra poesia e musica deve avvenire in amore. La poesia che non voglia donare, che non voglia perdersi, è infeconda, è insignificante balbettìo e mero edonismo dei sensi; tuttavia il poeta dev'essere amante verace e non libertino. La poesia creata per necessità, per *Not* d'amore, è già *virtualmente* musica, a quel modo che i germi della fecondazione già sono *virtualmente* una nuova vita.

Anche qui la ricerca dei precursori non è difficile. Lessing, negli abbozzi per la continuazione del *Laocoonte*, e nei capp. 26 e 27 della *Drammaturgia*, aveva definito perfetta l'unione dei segni arbitrari, consecutivi, udibili (musica), coi segni naturali, consecutivi, udibili (poesia): « la natura medesima sembra avere destinate la poesia e la musica, non già ad andare unite, ma ad essere un'arte sola ». Hoffmann, alla sua volta, aveva affermato, più tardi, che alla musica è consentito esprimere quel che la poesia è costretta a passare sotto silenzio; e Kleist, che le parole sono impotenti ad esprimere gli *überschwengliche Gefühle*; e Zacharias Werner, che il sentimento è fonte perenne di vita; e Schelling, che la poesia si risolve in musica mediante il canto. Non basta: Jean Paul aveva atteso, che il nuovo Messia dell'arte fosse insieme musico e poeta, e Weber predicato esser la

musica nient'altro che amore. Wagner stesso svolge e riafferma più d'un principio, già intraveduto nelle sue prime riflessioni intorno alla musica (1). Se non che ora egli fondendo e confondendo col calore lirico, come già nei saggi frammentari, le proprie e le altrui concezioni, le vivifica di un nuovo inconsapevole afflato cristiano-platonico (2). La unione delle arti in genere, e della musica con la poesia in ispecie, diventa per lui non soltanto una necessità estetica, ma anche e soprattutto una necessità umana. Ogni individuo, che si apparti, è un ramo destinato a cadere dal tronco dove corrono le linfe di vita; è una foglia destinata ad inaridire. Nell' infima lacuna dell' universo è l'amore; tutto ciò che non vi sia immerso, o che non lo raggiunga con le radici, è votato alla caducità. La musica esiste, in quanto espressione dell' universo, cioè dell'amore; la poesia esiste, in quanto anela a confondersi con l' universo, cioè con l' amore.

(1) *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* (1840), in *Sämtl. Schr.*, I, 90-114. Precursori, anche in KOCH, già citato; M. KUFFERATH, *Tristan et Iseut*, Paris, 1894, p. 277 e segg.; W. GOLTHER, *R. W.'s Leben u. Werke*, premesso all' edizione della *Goldene Klassiker Bibliothek*, Berlin, (1913), I, 179 e segg. ecc.

(2) Sul platonismo di Wagner molto sarebbe a dire e dirò forse altrove. Wagner lesse il *Simposio* nel '47 (*Mein Leben*, München, 1914, II, 169; cfr. *Ueber die Bestimmung d. Oper*, in *Sämtl. Schr.*, IX, 137); solo più tardi prese conoscenza della dottrina delle idee (*Das Publikum in Zeit u. Raum*, in *Sämtl. Schr.*, X, 93-94).

Quando Wagner leggerà in Schopenhauer essere la musiva oggettivazione diretta della *volontà* e voce dell' unità ideale, prima ch' essa si scinda negl' individui singoli e reali, non avrà certo torto di riconoscere in lui un congiunto inconsapevole. Se non che, per quanto vada poi cercando e rintracciando con gioia i contrassegni, che manifesteranno la consanguineità delle loro teorie, non saprà mai rassegnarsi ad espellere dalla propria l'amore, per sostituirvi una volontà fredda, bruta e tirannica.

Oper und Drama esercitò sulla produzione artistica di Wagner un influsso enorme. A stento egli osò infatti allontanarsi ancora dalla disciplina liberamente impostasi. Anche quando l'interno impulso creativo violentemente a quella lo sottrasse, cercò di negare il fatto a se stesso, o di costringerlo a forza nei limiti della propria teorica. Fiero di scoprire agli occhi stupiti dei profani i misteriosi tesori della lingua tedesca, sottopose il verso al ferreo vincolo dell'allitterazione, e, con l' intendimento di ridonare alla musica la sua altissima funzione, la chiuse nella *turris eburnea* del tematismo. Lo storico-formale fu abbandonato per sempre, ed il mito signoreggiò senza contrasti.

Il mito, che nei tempi parigini era già stato intraveduto come oggetto particolare del dramma (1),

(1) *Eine Mitteilung an meine Freunde*, in *Sämtl. Schr.*, IV, 270-72. Analoghe considerazioni in tempi assai più tardi: *Zukunftsmusik* (1860), in *Sämtl. Schr.*, VII, 121. Sarebbe non poco interessante mettere in relazione la

venne messo dai nuovi saggi in novissima luce e affermato nel suo pieno valore. Il mito è, dunque, la verità pura pronunziata *unwillkürlich* dal popolo, cioè dalla comunità degli uomini, che ciono alla stessa 'necessità'. Esso non fa non solo; ma è già di per se stesso forma matura e maravigliosissima. Come frutto in pevole di popolo è sentimento, come sentim universale, come universale è musica. Non ai Greci il suo alto significato; ma occorrerà r rarlo al cospetto dell'umanità e chiuderlo sola forma, che possa comprenderlo per inter nel dramma, perchè se ne origini l'opera perfetta: il «dramma poetico-musicale».

Oper und Drama integra per questo, com altri riguardi, il *Kunstwerk d. Zukunft*. Solo sintesi dei due saggi il nuovo organismo esce determinato e compiuto in ogni sua parte e funzione. Se non che, *Oper und Drama* rappresenta una graduale e sempre più fervida rinunzia al concreto ed al corporeo. Il *Leibesmensch*, l'uomo fisiologico, dall'occhio intento al gesto e alla danza, viene a poco per volta sacrificato al *Verstandes-* e al *Herzensmensch*, cioè all'uomo intellettivo e sentimentale. L'artista dell'avvenire, cessa di essere il *Seher*, il veggente,

valorizzazione wagneriana del mito, con la valorizzazione antica dello stesso mito presso gli Stoici. Ma di questo, altra volta. Tra le espressioni moderne più vicino a Wagner, indubbiamente sono da registrare quelle di Federico Amiel nel suo *Journal intime*, I, 48.

per comprendere soltanto e per sentire. Ma poichè comprenderà, in sostanza, questo soltanto: che ogni comprensione è superficiale e parziale rispetto al sentimento, finirà con l'essere soprattutto *Herzensmensch*. La stessa fantasia, la quale viene considerata non come intuizione, visione o contemplazione, ma come parte del *Verstand* rivolta al mondo sensibile e costruttrice con coscienza e sapienza, verrà annientata.

In una nota lettera all'Uhlig, del dicembre del 1850 (1), Wagner tracciava un quadro sinottico delle varie funzioni delle facoltà umane in quanto concorrono alla creazione del dramma compiuto o dramma poetico-musicale. Il quadro, come troppe altre cose wagneriane, non è chiarissimo; tuttavia la correlazione tra *Verstand*, linguaggio parlato, letteratura, storia dall'una parte, e *Gefühl*, linguaggio musicale, lirica, mito dall'altra, non lascia alcun dubbio. L'*epos* e la tragedia greca vengono rappresentati come deviazioni del *Verstand* verso il sentimento puro, ed il romanzo e l'opera teatrale, come tentativi di conciliazione, di «contaminazione» tra *Verstand* e *Gefühl*, ed al medesimo tempo, inconsapevoli presagi del dramma poetico-musicale. Alla fantasia è riservato l'ufficio medio tra intelletto e senti-

(1) Wagner an Th. Uhlig, W. Fischer, ecc., Leipzig, Breitkopf u. Härtel., 1912; vers. ital. di G. PETRUCCI, Milano, Solmi, 1908. Non è da accogliersi senza riserve l'interpretazione del KHNOPFF, in *Oeuvres en prose de R. W.*, trad. par J. G. PROD'HOMME, Paris, s. d., IV, p. VII.

mento dall'una parte, ed intelletto e *Vernunft* dall'altra, in quanto la *Vernunft* è riconoscimento della necessità, che l'intelletto si disciolga nel sentimento.

Wagner torna spessissimo con gli amici e col pubblico sull'argomento che gli sta tanto a cuore, sempre indagando con lo spirito inquieto, sempre cercando di chiarire le parti incerte ed oscure del sistema faticosamente costruito, impigliandosi spesso in grovigli inestricabili, ma spesso anche abbagliando il lettore con visioni mirabili. Nella *Mitteilung an meine Freunde*, ampia rielaborazione e continuazione dello *Schizzo autobiografico* pubblicata nel '52 insieme col testo poetico dell'*Olandese*, del *Tannhäuser* e del *Lohengrin*, ribadisce l'affermazione della concettualità e empiricità della lingua parlata, contrapponendola alla lingua musicale, espressione pura ed immediata del mondo dei sentimenti. E conclude essere intrinseco e necessario contenuto del dramma poetico-musicale «il puro umano disciolto da ogni concezione».

In un saggio a parte, tratta del *Giudaismo nella musica* (*Das Judentum in der Musik*) (1). Non c'è

(1) *Sämtl. Schr.*, V, 66-85; VIII, 238-60 (*Ergänzung*). Scritto nel '50. La pubblicazione del saggio nella *Neue Zeitschrift für Musik* destò immenso clamore. Il direttore Brendel perdette la cattedra al Conservatorio di Lipsia. Seguirono diversi attacchi, che Wagner, a torto od a ragione, attribuì all'odio israelitico; onde si persuase sempre più che la civiltà moderna fosse inguaribilmente infetta di giudaismo.

ancora l'acrimonia antisemitica di tempi e di scritti più tardi — quando Heine, da lui cordialmente difeso nel periodo parigino, finirà per sembrargli un «cantimpanca» (1) — ma la conclusione non suona per questo maggiormente favorevole al semitismo. Gli Ebrei sono negati alle arti figurative: la regione del loro talento è la filosofia o la musica. Ma la loro filosofia «si rivolge all'indietro»; non è innovazione, bensì ricostruzione. E nella musica eccellono soltanto dopo che, disgiunta dalle arti sorelle, essa sia diventata, moda, lusso, egoismo (2). La sinagoga, che sola poteva rappresentare una fonte di fresca inspirazione, è oggi inaridita, perchè nessuno più le crede. L'ebreo artista, come l'ebreo uomo, ha davanti a sè una sola via di redenzione: l'annientamento. Esso rappresenta uno dei tanti egoismi-particolarismi, che dovranno disciogliersi nell'altruismo-umanità. L'ebreo sarà diventato umanità, solo quando avrà cessato di essere ebreo.

Alla speculazione teorica Wagner cercò di coordinare ed innestare l'opera di divulgazione e di pro-

(1) *Ueber das Dichten u. Komponieren* (1879), in *Sämtl. Schr.*, X, 146. Vero è che Heine l'aveva punto non poco (*Jung Katerverein f. Poesie-Musik*, in *Werke*, Gold. Klass. Bibl., III, 160-64 e XV, 179 n.).

(2) La condanna colpisce anche Mendelssohn, che nel '42 gli era sembrato legittimo rappresentante del germanesimo musicale (*Halévy u. die französische Oper.*, in *Sämtl. Schr.*, XII, 143).

paganda. Soprattutto nel periodo che va dai primi del '48 agli ultimi del '49, egli non sdegnò punto di trasformarsi in scrittore di *pamphlets*, in poeta dagli atteggiamenti popolareschi, in predicatore di dottrine rivoluzionarie. Ma non si può dire che cotesti scritti aggiungano molto alla sua gloria. Nel suo spirito si mescolano, senza punto riuscire ad amalgamarsi e confondersi, insieme con l'orgoglio non mai spento di razza, vecchi detriti di teorie rousseauiane, tendenze saint-simoniste, aspirazioni verso il rivoluzionarismo anarchico di Bakunine e di Röckel. Soprattutto l'influsso di questi due suoi amici accende l' animo di lui alle più fiere minacce; se pure poi via via si plachi, e finisca col confessarsi disgustato e deluso. Il politico Wagner è in fondo un gran fanciullone, che sul rinnovamento della società per via d'amore evangelico, si sarebbe perfettamente inteso col povero Kriege, e che sarebbe certamente finito, come lui, sotto l'anatema socialistico, se non avesse per tempo veleggiato per tutt'altri lidi.

Le sue considerazioni sono di un semplicismo impressionante. L'aristocrazia e la Corte hanno fatto il loro tempo; è chiaro che il contadino e l'operaio soffrono nella povertà, mentre altri privilegiati godono di quell'abbondanza, che essi producono con fatica e dolore. Il servizio militare permanente non fa che togliere le sane braccia al lavoro per conservarle ad un ozio improduttivo e corrotto; il concetto di valore si è spostato dal-

l'uomo al danaro, cioè dal concreto all'astratto, dalla realtà alla finzione. Occorre dunque infrangere le barriere nazionali e di classe, fare che unico sovrano diventi il *valore*, unica legge il *piacere*, unico possesso la *forza*, ed instaurare, non il comunismo, che è un «*gedankenloser Versuch*», una distribuzione matematicamente gretta di benessere, ma la piccola libera proprietà, per la quale ognuno sarà tanto ricco per quanto avrà lavorato, e collegandosi in società coi compagni della propria arte o mestiere, scambierà amichevolmente i prodotti del proprio lavoro coi prodotti del lavoro altrui. I sovrani rinunzino con spontaneo atto d'amore ai loro diritti, in favore del popolo; facciano delle loro nazioni altrettanti «Stati liberi», e mettano finalmente in atto la dottrina di Cristo: «Il maggiore tra voi sia il servo di tutti!» Se i grandi non sanno, non vogliono, o non possono dare il buon esempio, comincino i piccoli: il re di Sassonia, per esempio. Tutti finiranno col seguirlo ed il mondo vedrà, ancora una volta, «libertà e mitezza» fiorire dal vecchio suolo germanico (1).

Ma «libertà e mitezza» non bastano. Occorrono armi contro i grassi signori, che gozzovigliano in

(1) *Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen* ecc. (1848); *Die Revolution*, *Der Mensch u. die bestehende Gesellschaft*, *Deutschland und seine Fürsten*, tutti del '49, in *Sämtl. Schr.*, XII, rispettivamente 218-27; 243-49; 238-42; 412-17. I *Gedichte* nello stesso volume, p. 349 e segg.

Wein u. Braten: occorrono giambi contro i filosofanti seguaci di Kant e di Hegel, che addormentano le giovani energie (*Gruss aus Sachsen, Die Noth*). A confusione e terrore degli uni e degli altri, Wagner rappresenta apocalitticamente la Rivoluzione, terribile dea, sulle ali della tempesta, il capo circonfuso di lampi, la spada nella destra, la fiaccola nella sinistra, l'occhio scuro, e pure, a chi ben guardi, pieno d'amore. E sveglia i giovani dal filosofico torpore, per incitarli alla guerra contro la Russia, centro e guida delle forze controrivoluzionarie:

Der alte Kampf ist's gegen Osten
Der heute wiederkehrt;
Dem Volke soll das Schwert nicht rosten
Das Freiheit sich begehrt! (1).

Nel momento in cui i Prussiani stanno per entrare in Dresda e « rimettervi l'ordine » dopo la fuga del re, Wagner volge al popolo l'ammonimento: « Non sarete voi con i vostri contro lo straniero? » Stampato a lettere enormi su candide strisce di tela, l'ammonimento sventola sulle barricate.

Conclusione: scandalo e ira della Corte e dei reazionari, mandato di cattura, fuga, esilio, durissima povertà. Minna non potè mai darsi pace, che Wagner avesse rovinato la sua magnifica « posizione », per darsi in braccio alle fantasie rivoluzio-

(1) *Mein Leben*, II, 195.

narie. E si dolse amaramente, che l'animo suo buono e puro fosse stato profondamente guastato dalle « cattive compagnie ».

Eppure la rivoluzione aveva veramente deposto nell'animo di Wagner nuovi e poderosi fermenti. Ora soltanto la saga dei Nibelungi, che, a traverso le riduzioni tedesche moderne, egli comincia a conoscere nella sua originaria e rude struttura, gli si manifesta ricca di profondissimi significati, ed avvinta al presente con legami misteriosi e mirabili. Siegfried, che offre il sacrifizio della sua giovinezza incolpevole in espiazione delle colpe degli dei, ed assorge, dopo la morte, trionfante, al Walhalla, gli appare ora simbolo dell'uomo del popolo, che redimerà in amore amici e nemici, plebei e patrizi, umili e superbi. In Siegfried rivive Gesù di Nazareth, ma con le membra meglio costrutte e più salde alla lotta. In Siegfried rivive Achille, che fa getto dell'immortalità offertagli dalla madre, e che ai condottieri marcianti su Ilio, dopo la morte di Ettore, grida: « Il cuore dell'aquila io l'ho gustato: a voi la carogna! ». Siegfried, Cristo, Achille, trinità ed unità mirabile, creata dalle genti più lontane e diverse, sembra a lui che siano morti per l'umanità, lasciando agli uomini questo concorde insegnamento: « l'uomo è il perfezionamento della divinità, gli dei eterni non sono che gli elementi, dai quali primamente l'uomo si crea. Nell'uomo la creazione trova la sua finale compiutezza ».

In brevissimo tempo, tra il '48 ed il '49, Wagner stende febbrilmente un *Nibelungenmythus*, il *Siegfrieds Tod*, l'*Achilleus* ed il *Wieland der Schmied* (1), e trova anche tempo di spillare una vena comica dalla fiaba di colui, che andò a giro nel mondo, per conoscere come fosse fatta la paura (2). La sua operosità è formidabile; se non che la foga stessa del creare sembra fargli groppo. I suoi disegni s'intralciano, si sovrappongono, sembrano volersi togliere, l'un l'altro, l'aria e la luce. La grande tragedia nibelungica, se pure comincia a delinearsi nel suo spirito come sintesi del divino e dell'umano e come trionfo dell'Uomo su Dio, ancora non gli si chiude in ciclo temprato e ben costrutto. Dell'*Achilleus* non riesce a scrivere che pochi frammenti, e della fiaba poche scene, non conservate, o forse meglio non identificate, che passeranno in seguito nel primo e secondo atto del *Siegfried*. *Wieland der Schmied* cresce a stento in organismo drammatico.

Wieland è il Dedalo nordico. Chiuso nell'officina, dov' è costretto a temprare e foggiare armi per il torvo re Neiding, che gli ha incendiato la casa e rapito l'anello onde all' uomo viene data la vittoria e alla donna l'amore, aguzza l'ingegno e costruisce le ali, che gli ridoneranno la libertà. A Bathilde, figlia di Neiding, consiglia: «Ama, e sarai libera da ogni colpa». Ma contro il re, che è venuto ad assistere alla sua opera febbrile e ad irridere alla sua prigionia; contro il re, che niente ancora conosce di quel che «la necessità» gli ha insegnato, venta con le ali prodigiose fiamme e fumo; lo investe, lo arde, lo soffoca. Compiuta la vendetta e consumata la stessa officina nell' incendio, si libra a volo, raggiungendo nel sereno etere la moglie Schwanhilde, la donna-cigno venutagli amorosamente dal mare.

Wagner attenuò la brutalità della *Wilkinasaga*, sottoponendole un significato di pura e profonda umanità (1). Non più collane infilate coi denti, o

(1) *Sämtl. Schr.*, rispettivamente II, 156-66 e 167-228; XII, 281; III, 178-206; abbozzi e frammenti drammatici in prosa, fuori del *Siegfrieds Tod*, che rappresenta in sostanza la prima stesura della *Götterdämmerung*. Interessante *Vorwort* del 1850 a quest' ultimo pubbl. dall' ISTEL, in *Musik*, X, 1910.

(2) Lontano eco del *Sigrdriffumál* eddico? *Das Märchen von einem der auszog das Fürchten zu lernen*, nelle *Deutsche Sagen* del Grimm (M. KUFFERATH, *Siegfried*, Paris, Fischbacher, 1894, pp. 39-43). Prima lettera ad Uhlig, 10 maggio 1851.

(1) Wagner attinse al *Heldenbuch* di K. SIMROCK (Stuttgart, 1843-49; vol. IV, 1846), il quale alla sua volta contamina e rielabora il *Volundarkvida* eddico (ottima versione tedesca, a cura di F. GENZMER, Jena, 1912), la *Wilkinasaga* o *Thidreksaga* in prosa norvegese (secolo XIII) e il *Dietrich von Bern* medio-tedesco (secolo XIII). Dei due ultimi testi egli ebbe forse conoscenza anche a traverso la versione di F. von d. HAGEN, rispettivamente in *Altnordische Heldenromane* (1815) ed in *Heldenbuch* (1814). (A. ERNST, *L'Art de R. Wagner*, Paris, 1893, p. 196 e segg.; MAURUS, *Die Wielandsage in der Literatur*, Erlangen u. Leipzig, 1902 [supplem. Mün-

coppe cavate dai crani, od occhi incastonati come le gemme. Se Wieland consuma, è vero, col fuoco il tiranno che non ha voluto amare, ne salva tuttavia la figlia, che ha chiesto di potersi concedere. Sopratutto, insegna agli uomini la santità della *Not*. Beati i poveri, perchè cercheranno e troveranno ricchezze inesauribili; beati quelli che soffrono, perchè la via della gioia è loro vicina ed essi soli a traverso le lagrime la vedranno; beati quelli, che martellano faticosamente nelle officine, perchè essi soli foggeranno le armi per la ribellione; beati gli oppressi, perchè il loro grido farà fuggire i tiranni e la loro libertà sarà senza confini! L'ottimismo di Wagner involge uomini e cose in una serenità luminosa. L'umanità ha ritrovato la sua primavera; le sue lagrime sono stille di rugiada, i suoi tumulti, sono cavallereschi tornei e tenzoni. L'orrida notte è passata ed il sole sorgente versa fiumi d'oro sulla terra. Apollo ha ucciso Pitone e guida, cantando, il coro delle Muse; Siegfried ha ucciso il drago, ed intona col corno che risveglia gli echi l'inno della vittoria. Chi maledice ancora alla vita? Chi maledice ancora alla morte?

chen, 1910]; R. Schlösser, in *Bayreuther Blätter*, XVIII, 1895, p. 62 e XX, 1897, p. 346 e segg.; cfr. anche *Zeit. f. d. Altertum u. d. Literatur*, LIII, 1911, fasc. 3-4, ed A. Ricci, *L'Elegia pagana anglosassone*, Firenze, 1921, p. 56 e segg.). Ma suo, tutto suo, è lo spirito rivoluzionario di cui anima la saga: « O popolo veramente unico e superbo — scrive chiudendo il *Kunstwerk der Zukunft* — che poetasti il mito essendo tu stesso Wieland! Fatti le ali e levati a volo! ».

III.

DEL MITO GERMANICO NELLA TRADIZIONE NORDICA E NELL' INTERPRETAZIONE WAGNERIANA (1).

La grande famiglia delle divinità germaniche è stata dai poeti nordici consacrata al dolore ed alla morte. Se anche Freyr e Nerthus escono, nella nuova stagione, sul carro inghirlandato, portando sorrisi agli uomini e promesse di buoni frutti; se anche Wotan troneggia augusto, tra i suoi *Einherjer* nella reggia dalle 540 porte; se anche Donar aduna i nembi col martello possente ed intona gli inni di guerra, che infondono nell'animo degli uomini l'impeto irresistibile della vittoria; la loro fronte raramente è serena ed una profonda tristezza s'annida

(1) Questo scritto vuole essere una brevissima sintesi di interpretazioni e di indagini, le quali mi propongo di trattare più ampiamente in altra sede. Esso presuppone, naturalmente, come acquisita ai suoi lettori la conoscenza della tetralogia wagneriana ed almeno delle principali tradizioni mitiche, quali si trovano raccolte nella poesia eddica e scaldica. E però l'una e le altre sono richiamate solo per via di brevissimi cenni. Pubbl. in *Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, N. S., IV, 1915.

nel loro spirito. Gli è che i germi della dissoluzione e della morte sono in loro conchiusi fin dalla nascita, e li sentono in se stessi crescere e prorompere: o prima o poi, daranno male erbe e mali frutti, che li soffocheranno e li annienteranno. Nelle ampie sale del Walhalla non ridono le Cáriti, nè danzano le Ore dal piede leggero, nè Apollo suona la cetra; ma le Walkirie dalle lucenti corazze mescono tacite l'idromele agli eroi, nei cui occhi ceruli passano torbide visioni di sangue e di morte. Perchè non soltanto già essi sono morti in battaglia, senza di che non sarebbero stati accolti nel Walhalla, ma, anche morti, essi incalzano ogni giorno, in frementi battaglie, i nemici di Wotan. E mentre gli eroi, vivi e morti, si battono, le Walkirie tessono, come dice un lugubre canto del Mille, ordito rosso sangue in una trama di intestini, e vi appendono teste umane (*Niálssaga*).

Ma neppure la gioia del banchetto trattiene Wotan troppo di frequente: un oscuro impulso lo spinge, lo incalza sulle ali delle tempeste, partecipe e capo della caccia selvaggia. Egli, difatti, non ha ancora rinunziato all'antico e primo suo ufficio di psicopompo, di accompagnatore, o meglio, di rapitore di spiriti, e caccia per l'aria, *viator indefessus*, lo stuolo delle anime affannate. D'altra parte, un *leises Verderben*, un fremito lieve di distruzione, agita le forti membra di tutti gli dei, occupa il loro spirito e lo sminuisce: è il fluido igneo di Loki, spirito elementare, imprudentemente

accolto tra gli *Asen*, tra gli dei *superi*, che in loro serpeggia e li indebolisce e li tormenta. Una lotta ora violenta, ora sorda, ma senza tregua, più spesso sfortunata che lieta, contro gli altri *Elementarwesen*, i giganti, li consuma e li angoscia: quando si presenteranno alla suprema battaglia, le loro forze, da lungo tempo minate, soccomberanno.

Certo, anche la vita degli dei greci è fittizia: il piccolo Eros, non certo il tessitore degli amori contingenti di Zeus o degli adultéri di Afrodite, ma lo spirito immanente, ma l'impulso fondamentale dell'universo, mina loro la vita; rappresentazioni d'arte o costruzioni di ragione e di intelligenza, essi si sgretoleranno, si dissiperanno, non appena Eros, già sussurrante nei misteri orfici, avrà pronunziata la sua parola dalla bocca di Cristo. Ma la loro vita, sebbene esteriore, anzi appunto perchè meramente esteriore, è intessuta di gioie; e i loro dolori, se pure violenti, oltrepassano appena i confini della loro individualità fisiologica: Zeus, vincitore dei giganti, fa del suo Olimpo, un asilo sicuro di gioia, a cui nessun incubo d'un terribile *Ragna rök* (1) sovrasta. E se anche un giorno la sua reggia tremerà e si sfascerà, ed i santi

(1) Wagner, appoggiandosi alla forma della *Lokasenna*: *Ragna rökkr* (oscuramento degli dei), comunemente accolta, d'altronde, fin dai principî del sec. XIX, in luogo dell'altra *Ragna rök* «destino degli dei» assai più frequente nei canti eddici, foggia la suggestiva espressione di *Götterdämmerung* (crepuscolo degli dei).

della rinunzia cristiana cacceranno lui e gli altri dei con impeto di maledizioni; essi, da larve quali sono, si allontaneranno taciti e ridenti, e lentamente si dissiperanno. Ma un riflesso del loro splendore ancora riuscirà a circondare, come di un nimbo d'oro, le nuove, austere figure della cristianità. Così l'argentea Afrodite, abbattuta e trascinata per le strade d'Alessandria paleo-cristiana, ancora rideva del suo sorriso tranquillo, tra le imprecazioni ed i lazzi e gli urli e gli sputi della plebaglia.

Ma gli dei germanici mostrano ai loro cantori nordici, sotto forme ferree, una realtà ben più profonda di quella della gioia: la realtà del dolore. È difatti, nel loro Crepuscolo, un'affermazione poderosa di dolore, che manca nella supposta eternità degli dei della Grecia (1). Che importa se le loro figure torve e sanguinanti passano? Il dolore, loro spirito, resta. Quando il poeta della *Võluspa* si proverà a creare un epilogo al *Ragna rök*, voglio dire a creare delle divinità al di là del dolore e della morte, i suoi sforzi, d'altronde assai deboli, subito si spezzeranno contro il trionfante cristianesimo, non solo; ma in esso si trasfonderanno e si scioglieranno (2). Incapace di una costruzione artistica

(1) Si può trovare un'affermazione simile nell'incendio universale (ἐκπύρωσις) stoico. Ma è di tempi tardi, e, comunque, fuori del politeismo.

(2) La rappresentazione delle gioie degli *Asen*, rinati dopo il *Ragna rök* (*Võluspa*, 60-64), è quanto di più

o razionale che astraesse, come l'antico mito greco-italico dal dolore dello spirito, il medesimo poeta passerà quasi inavvertitamente dal paganesimo al cristianesimo: legittimo rappresentante di un popolo, la cui storia si arrossò appena del sangue delle persecuzioni religiose. E non può maravigliare: alla realtà dell'amore si giunge assai meglio e più presto dalla realtà del dolore, che non dalla finzione della gioia. Noi non avemmo, nel mezzogiorno, che giusta- e sovrapposizione di elementi pagani ad elementi cristiani; ma, nel settentrione, elementi pagani ed elementi cristiani (e per quale ragione se non perchè più affini?), molto meglio si fusero e si compenetrarono; ed alcune tra le più pure tradizioni cristiane, meglio che da noi, vi si rifugiarono e vi presero radice.

Se artisti e raziocinatori non avessero creato quel magnifico fantasma, ma sempre e soltanto fantasma, che fu l'Olimpo greco-latino, e, invece, la tradizione orfica, vera realtà religiosa, liberamente espandendosi, avesse potuto cacciare le divine larve omeriche ed esiodee, noi avremmo certo avuto molte mirabili opere d'arte di meno, ma la fusione tra mondo greco-latino e mondo cristiano sarebbe avvenuta — è a credere — assai più perfettamente; più perfettamente anzi che non tra

vuoto e di più povero si possa immaginare; e la loro affermata eternità è crudamente contraddetta dalla riapparizione del drago e dall'apocalittica affermazione del Giudizio Universale.

mito germanico e cristiano; perchè se quello esprime la realtà *sub specie doloris*, e questo *sub specie amoris*; orfismo e cristianesimo l'esprimono ambedue sotto la divina specie d'amore.

A Riccardo Wagner va riconosciuto il merito di avere colto ed espresso il mito nordico, non nella sua esteriorità ripugnante e bruta, ma nella sua interna realtà di dolore. Che egli non sia proceduto metodicamente per riflessioni, ma a poderosi sbalzi per intuizioni; che della stessa propria penetrazione egli allora soltanto abbia avuto coscienza, che già si trovava affermata ed espressa nell'opera d'arte, poco importa: certo, penetrazione vi fu, e sicura. Non però fin da principio.

Quando nel 1848 il *Nibelungenmythus* si affacciò per la prima volta a lui, ancora imbevuto di ottimismo empirico, egli non comprese e non vide. Peggio, comprese e vide male; perchè dopo avere divagato, sotto la malsicura scorta del Göttling, nei campi della preistoria e faticosamente congegnato un sistema di interpretazioni, fra mistiche e grottesche, a tutta esaltazione della stirpe germanica (*Die Wibelungen*), finì per ricoverarsi sotto le piccole ali della filosofia semplicistica del Feuerbach. Il quale gli insegnò a tutto disciogliere nella entità *uomo*, ed a concepire cotesta entità stessa come puro senso, e la sua attività come meramente pratica, ed il suo *Bedürfnis* — ossia, al tempo stesso, la sua necessità determinante e la sua finalità ultima — come *amore* sì; ma purtroppo, non nel

senso trascendente di spirito propulsore ed animatore, bensì nel senso pragmatistico di vincolo di sentimento di individuo a individuo, o di stimolo alla propagazione della specie. E gli insegnò ancora, che dal *Bedürfnis* tutto originandosi, ed al *Bedürfnis* tutto, o prima o poi, dovendo ritornare, il tralignamento della razza umana era da ritenersi temporaneo e correggibile. E lo persuase infine, che un poco di rivoluzione sarebbe o prima o poi bastata, per cacciare dal trono le larve tiranniche insediatevi abusivamente dalla fede religiosa o dall'intelligenza speculativa, e per rimettervi in pieno impero l'uomo animalesco-sentimentale, e richiamare in terra la felicità intera, l'età mitica dell'oro ed il paradiso deliciano.

L'abbozzo in prosa e quella prima stesura poetica, che si intitolò *Siegfrieds Tod* e che diventò poi la *Götterdämmerung*, sono pieni di codesto spirito, o se vogliamo, di codesta umanità: sebbene, a dir vero, alquanto raffinata e purificata. Così avviene che gli dei tralignano in ultima analisi dal *Bedürfnis*, ossia dall' amore, in quanto rubano il tesoro e l'anello ai nani — una cattiva azione — per darlo ai giganti immeritevoli — azione ancora peggiore. Ma basta che l'eroe-uomo Siegfried si sacrifichi per loro; basta che essi riconoscano, rispetto all'espiazione, la loro inferiorità di fronte all'uomo, o, in sostanza, che rendano omaggio alla dottrina antropocentrica feuerbachiana, perchè alla fine n'escano del tutto mondi di colpa. Il finale del *Siegfriedstod*

rappresenta difatti Wotan, *waltender Herr*, che accoglie il suo trionfante redentore, Siegfried, nel Walhalla; dove, è a ritenersi, rimarrà e vivrà, come nel migliore dei mondi possibili.

Ora si può bene ammettere, che il *Siegfrieds Tod* sia un dramma di bella e trionfante umanità, di quella stessa umanità, onde già una fata, nel primo dei tentativi drammatici wagneriani, rinunziava alla immortalità per congiungersi a uomo mortale; onde Lohengrin lasciava poi le mistiche gioie del Graal per gli occhi stellanti di Elsa, e Brünnhilde, nell'abbozzo in prosa contemporaneo al *Siegfrieds Tod*, rivaleggiando nella rinunzia con Siegfried, cedeva per amore la sua divinità. Ma tutta questa bella e trionfante umanità è, nè più, nè meno, che la negazione del più profondo spirito del mito. Il quale non vuole punto che gli dei si salvino per opera dell'uomo e spartiscano con lui il regno della gioia eterna; ma che invece siano tormentati in vita nell'alterna lotta coi giganti, e consunti, così dal *leises Verderben* di Loki come dall'angoscia del loro tragico imminente destino; e che, vinti da ultimo ed uccisi, la loro reggia precipiti nelle fiamme, che Surtr ha loro appiccato e che invaderanno tutto il mondo (1).

(1) Il dolore dello spirito respinto dagli dei olimpici, trova ospitalità tra semidei ed eroi: Prometeo, Edipo, Niobe, Antigone, Danae ecc.; a quel modo che incompreso agli epici, si espande nei lirici e nei tragici, ma soprattutto in Eschilo. Di qui la parentela di quelli con gli dei nordici, e di questi coi loro cantori.

Ora io domando: quale altra interpretazione è mai possibile di cotesta infaticata lotta contro le forze brute elementari, di cotesto assiduo terrore per una fine indeprecabile, di cotesto fuoco lento che li consuma in vita, di cotesto fuoco divampante che li annienta in morte, se non quella di un dolore assiduo, che nasce con la vita, che anzi è allo stesso tempo condizione di vita ed elemento corroditore della vita medesima; dolore che via via crescerà e si espanderà fino ad occuparla intera e ad annientarla? Un'assai nota tradizione (*Grimnismál*) fa che un groviglio di serpenti roda le radici di quella *Weltesche*, di quel frassino smisurato, che spingendo le sue radici nei tre reami dell'Averno, dei giganti, e degli uomini, rameggia fino ai più riposti angoli del Cielo; e che un cervo via via ne strappi i virgulti: la tradizione già risente di influssi cristiani, ma, non può non intendersi, ancora una volta, come la rappresentazione mitica del dolore, che s'accompagna alla vita, che è anzi tutt'uno con essa, dal momento in cui essa, sorgendo dalla monade universale, si individualizza nei giganti o nei nani, negli dei o negli uomini, fino a quando non tornerà per sempre nella monade stessa, chiaritasi finalmente per unico Dio creatore (*Gylfaginning*). Perchè, se gli Dei soffrono, soffrono anche i giganti, se pure spesso loro fortunati avversari; e soffrono i nani, e soffrono gli uomini, ed un medesimo, tremendo destino, il *Mûspilli*, li annienterà tutti quanti. Nè la stessa breve reviviscenza di una nuova generazione di dei

e di uomini dopo il *Ragna rök*, avverrà, come ho detto di sopra, senza lo stigma del dolore; perchè il drago *Nidhögg*, roditore del frassino, tornerà ancora una volta minaccioso, e solo allora cesserà la sua opera di affanno e di distruzione, che il nuovo, unico Dio, scendendo dal sublime, verrà a giudicare il mondo ed a riassorbirlo in sè.

Che importa se qui, più ancora che altrove, navighiamo già in pieno cristianesimo? Avrebbero i nordici inteso e raccolto con tanta insistenza e con esclusività quasi assoluta la nota cristiana del dolore — tralasciandone la maravigliosa sinfonia d'amore — se già non l'avessero portata chiusa nell'animo, pronta ad espandersi in impeto travolgente? (1). Il fatto è che la concezione mitica

(1) Ritengo che una deduzione analoga si potrebbe ripetere, non senza vantaggio, anche per la tradizione più strettamente germanica e pre-eddica, per quanto malsicure ne siano le tracce nei testi che ci sono pervenuti. Infatti, dato anche e concesso, che il *Mûspilli* bavarese e le saghe popolari della Germania settentrionale dell'VIII e IX secolo, contengano ormai tracce troppo tenui e malsicure del puro mito germanico; non resta sempre altamente significativo che la nota del dolore, — Giudizio Universale, lotta con l'Anticristo, fine ed annientamento del mondo — vi compaia dominante? E se cotesta nota, tra le altre di provenienza cristiana, domina in essi, così come nel cristianissimo *Heliand* (che salta nella sua parafrasi l'ammonimento evangelico di amore: *diligite inimicos vestros!*), come nella *Genesi Sassone*, come nel *Libro degli Evangeli* di Otfried; non sarà da dedurne che essa rispondeva per l'appunto ad una intima disposizione dell'anima germanica? I mitologi nordici e tedeschi (Bugge, Rydberg, Golther, Mogk, Meyer ecc.), quale si sia la loro posizione di fronte al problema dell' infiltrazione cristiana nella tradizione germanico-nordica, tendono a presentare gli elementi cristiani come decisamente avversi, o almeno come del tutto estranei allo spirito, così del puro mito germanico, come del nordico. In conseguenza di ciò, l' influsso cristiano, ammesso in maggiore o minore grado, oppure respinto, verrebbe sempre ad essere rappresentato, come operante in contrasto più o meno violento con l'elemento germanico. Sembra invece a me, che l'affermazione del dolore rappresenti appunto quell'affinità interiore tra le due tradizioni, a prima vista ripugnanti, che ha reso possibile e qualche volta anche facile, un' opera di assimilazione che non si compì da noi, se non con secolari contrasti e dure persecuzioni.

nordica si risolve appunto nell'affermazione di un dolore, che sorge nell'uccisione del gigante *Ymir*, prima individualizzazione dell'elemento primordiale — acqua calda delle correnti *Elivagár*, fredda della fonte *Hvergelmir* — (*Gylfaginning*, *Vafthrudnismál*), e muore nel *Mûspilli*: sia esso l'annientamento per il fuoco o per l'acqua, o per la dissipazione di tutti gli esseri. Mai, in verità, più disperato pessimismo levò alto sotto le stelle il grido del dolore universale.

Solo tra il '51 e il '52, cioè via via che l'opera d'arte si organizza nella complessa tessitura di quattro drammi, lo spirito wagneriano si infosca.

S'infosca, ed è questo il punto, senza che alcun nuovo influsso dottrinario sia da segnalare. Wagner non ha ancora nessuna conoscenza di Schopenhauer, ed ignora ancora quel pessimismo buddistico, che gli ispirerà l'abbozzo dei *Vincitori*. Non solo, ma ha appena costruito la sua teoria del *Wort-ton-drama* (*Oper u. Drama*, 1850), ed appena bandito agli uomini l'ideale della sua nuova repubblica; costruzioni tutte etico-estetiche, che sono un inno di fede nell'avvenire terreno. Eppure, ripeto, il dramma gli si muta tra mano, e gli si imbeve di lacrime. Non è più soltanto la legge positiva della proprietà, che viene offesa da Alberich nel rubalizio dell'Oro del Reno, e, a traverso di essa, la legge naturale; ma è la legge naturale stessa, nella sua più pura essenza, è l'*Urgesetz* dell'amore assoluto ed immanente, che da lui direttamente viene offesa con smisurata protervia: perchè l'oro non può essere conquistato, se non da chi rinunzi all'amore. Onde la maledizione grava su di quello, prima ancora che Alberich ne pronunzi le parole tremende, e via via si appicca a chiunque ne venga, in tutto o in parte, per breve o per lungo tempo, in possesso; ad Alberich stesso, a Wotan (1), a Fasolt, a Fafner, a Brünnhilde ed a Siegfried. Non già che l'oro sia per se stesso impuro: no. Fin che esso brilla tra le acque del Reno, finchè cioè riposa nel grembo dell'elemento primordiale, esso non ne forma che l'esterno splendore e la gioia innocente (*Rheingold*, finale). Ma rapito con violenza, cioè infranta la legge d'amore, che a quello lo lega, e lo rende intrinsecamente tutt'uno con quello; ma individualizzato in forma fenomenica, esso diventa elemento pervertitore e corruttore.

(1) Ich berührte Alberichs Ring,
gierig hielt ich das Gold!
Der Fluch, den ich floh,
nicht flieht er nun mich.
(*Die Walküre*, atto 2°, sc. 2ª).

Così la colpa assurge dal campo della legge positiva al campo della legge naturale; dal finito all'infinito. E il dolore che ne consegue diventa da contingente, assoluto; e la redenzione pare soltanto possibile, o con un'espiazione infinita, cioè divina, o con l'annientamento assoluto. Verso la prima — ch'è la redenzione cristiana — aveva piegato la *Wölva*, la veggente della *Völuspa*; verso la seconda, con più pagano senso del mito, piega Wagner risolutamente. Nè il rogo del suo nobile Siegfried valse più a salvare gli dei, nè l'eroe fu più assunto, novello Eracle, nel supremo concistoro, nè Brünnhilde tornò più, argentea Walkiria, sullo scalpitante Grane tra i nembi; ma tutti insieme perirono. E tornò l'oro all'elemento primordiale, alla monade innocente, onde era stato violentemente tratto, all'acqua inconsapevole, fluente senza fine con eguale sussurro.

Effettivamente, la Tetralogia wagneriana, non è che la sintesi e l'espressione artistica e la sacra rievocazione della vita interiore del mito. Si potrebbe affermare che essa è rispetto al puro mito

germanico, quel ch' è la messa rispetto alla passione di Cristo.

Che vediamo, infatti, nella più sicura tradizione del mito? Scissa la primitiva unità innocente negli individui, siano essi dei o giganti o nani o uomini, ecco originarsi l'errore, la colpa, il dolore; ecco tramarsi l'orrendo tessuto dell'universo e filare le Norne l'interminabile filo delle violenze e delle frodi divine ed umane (*Võluspa*, 8). L'uccisione del primo gigante *Ymir* (*Gylfaginning*, *Vafthrudnismál*) segna il primo albeggiare di quel giorno che tramonterà col *Ragna rök*. L'uccisione del gigante Hreidmar, il furto al nano Andwari, la cattività di Wotan (*Reginsmál* e *Fafnismál*) lo scorno di Loki e di Thor nell'*Utgardhafahrt*, il rapimento di Idhun (*Gylfaginning*, *Lokasenna*), la morte di Baldr (*Gylfaginning*, *Võluspa*), e via via tutti i dolori, tutti i disinganni, tutte le malvagità che straziano o contaminano i singoli esseri, contrassegnano il lento progredire del giorno della vita universale, ne battono tristemente le ore. E coteste ore sono contate.

Ebbene, anche nel dramma wagneriano, non v'è individualità, o elementare, o divina, o umana, che resti immune da colpa. Wotan, senza mai avere provato l'incantesimo d'amore infinito, si è perduto prima in passioni caduche, poi, ancora peggio, in un sogno di potenza, di cui la *Burg*, che i giganti gli hanno costruita, dovrà essere l'alto segnacolo. Ma per cotesto sogno, egli ha dovuto stringere coi giganti tali legami, che non se ne potrà più sciogliere, e che lo condurranno sempre più lontano dall'amore, cioè dalla monade primordiale. I giganti alla loro volta, vorrebbero sì ricongiungersi ad amore, ed aspirano alla conquista della dolce Freia; ma credono stupidamente, che l'amore si possa comperare e pagare con la rude fatica, e facilmente si lasciano trascinare a farne baratto con l'oro. Ed i nani hanno sminuito l'amore nell'impura lascivia, e Fricka l' ha ristretto nella lettera del costume e della legge positiva, e Erda si è fasciata di fredda sapienza, e Loki crede di poter rimediare con la frode ai cattivi patti, e Thor di poterli scindere con la violenza. Anche gli individui che sembrano vivere ed operare nella legge del puro amore — Siegmund, che si ricongiunge alla sorella Sieglinde per strapparla al matrimonio senza amore di Hunding e fondare la pura razza dei Wälsungen; Brünnhilde, che contravviene al comando di Wotan, perchè sa che esso è dettato dal rispetto alla lettera della legge e non da amore; Siegfried, che non sente la paura perchè in perfetto accordo con le forze primitive, che la determinano negli animi degli uomini — non vanno immuni da errori. Non è solo, che il mondo della realtà contingente li soffochi e li condanni, a quel modo che ha sempre soffocato e condannato i banditori della pura verità: no, no. Cotesto mondo, nel quale effettivamente essi vivono, finisce, pur troppo col gettare un'ombra sul loro candore e con l'intaccarli

più o meno profondamente e col trascinarli alla colpa. Siegmund tradisce, infatti, l'ospitalità, che non è lettera, ma spirito di amore; Siegfried, sia pure soggiacendo al mezzo esteriore del filtro, è condotto all'oblio di Brünnhilde ed allo sposalizio di Gutrune: peggio, alla conquista della sua prima sposa per Gunther. E dileggia infine, per vano orgoglio, il profondissimo consiglio delle figlie del Reno (*Götterdämmerung*, atto 3, sc. 1ª). Ancora più gravemente opera il mondo della realtà empirica su Brünnhilde, che lascia partire Siegfried in cerca di avventure, e che, ardente di gelosia, trama contro di lui e contribuisce alla sua morte.

Colpevoli tutti dunque, e colpiti tutti, dunque, giustamente dalla stessa espiazione. Fafner ucciderà Fasolt, Siegfried ucciderà Fafner e Mime e sarà ucciso da Hagen, Brünnhilde lancerà se stessa sul rogo di Siegfried, Hagen sarà trascinato nelle acque, Erda sprofonderà per sempre nelle viscere della terra. E brucerà il Walhalla, ed insieme con esso, tutti gli Dei. Il *Ragna rök* si estenderà e coinvolgerà ogni singolo individuo, nè al crepuscolo del tramonto succederà più in eterno il crepuscolo dell'alba.

Fin qui, dunque, *Ragna rök* wagneriano e *Ragna rök* nordico si corrispondono e si compenetrano. Eppure, a bene osservare, uno spirito nuovo s'insinua nel primo che manca al secondo, e che, innestandosi nella concezione nordica, l'avvalora e

feconda. Non saprei fissarlo meglio, che nell'espressione di *volontà al dolore*. Indagarlo e riconoscerlo significa, a me sembra, fissare uno dei momenti fondamentali del mondo interiore wagneriano.

Esso non tocca, in verità, nè gli dei minori, nè i giganti, nè i nani, nè gli eroi, e neppure Siegfried; ma soltanto Wotan e Brünnhilde. Anzi, poichè Brünnhilde non figura nel dramma, se non come sdoppiamento dello stesso Wotan, e più precisamente come la migliore parte di lui (1), se ne può legittimamente concludere che esso non tocchi che il solo Wotan. Perchè dunque il solo Wotan? Evidentemente perchè tra le infinite imperfette individuazioni in cui si è scissa l'unità primordiale, Wotan è ancora la meno imperfetta, se pure non certo la meno colpevole. Nei suoi stessi errori difatti, quanto più grandi sono, tanto più traluce di riflesso la fiamma d'amore; nella sua stessa potenza, quanto più terrena si vuol fare, tanto più profondo s'imprime il sigillo della potenza primordiale infinita. Che se nelle rune della sua lancia di frassino si chiude l'espressione d'una legge meramente positiva, essa è sempre legge, e come tale, almeno estrinsecamente, sempre migliore della violenza

(1) «Die eigene Hälfte» di Wotan, chiama Brünnhilde se stessa (*Die Walküre*, atto 3°, sc. 3ª) e Wotan dice di lei: «Mit mir nur rate ich, rede ich zu dir» (ibid., atto 2°, sc. 2ª). Essa rappresenta la forza d'amore in contrasto con quella del sapere (ibid., atto 3°, sc. 3ª; *Götterdämmerung*, atto 1°, sc. 3ª).

bruta di Thor e dell'impura frode di Loge. Se c'è, insomma, alcuno tra gli dei che sia destinato alla «bella morte», pare giusto che debba essere Wotan e non altri, e tra gli eroi e le eroine, come un *dimidium animae suae*, Brünnhilde.

Il ripetere, sulla testimonianza di Wagner (1), che Siegfried superi Wotan, significa lasciarsi trascinare da una delle affermazioni del poeta, fatte durante il periodo feuerbachiano, ormai del tutto sorpassato. La superiorità di Siegfried non è, se bene si giudica, che meramente esteriore. Tra chi trionfa nella purezza delle proprie forze, e chi dopo un vigoroso contrasto interiore, finisce volontariamente non solo, ma con gioia, di accedere a cotesto trionfo, di cui pure è stato il primo preparatore ed a cui deve rinunziare per colpe posteriori liberamente riconosciute, difficilmente si giudica. Certo, anche in cotesto riconoscimento, e più in cotesta gioia, è un trionfo. E Wotan, dopo aver sempre sofferto, può legittimamente gloriarsi di godere almeno una volta: nel suo triste crepuscolo! «Wotan» scrive Wagner a Augusto Röckel (2) «si libra fino all'altezza tragica di *volere* il proprio decadimento», ed insegna agli uomini il *volere* la propria necessità crudele; più ancora, insegna loro come compierla, come mandarla ad effetto da se stessi.

(1) *Der Nibelungenmythus*, in *Sämtliche Schriften*, II, 158.

(2) 25 gennaio 1854; *Wagner an August Röckel*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel (*Wagners Briefe*, Bd. XI).

Ora, quale singolare soluzione del problema del dolore, non è mai questa, che fa dell'annientamento l'oggetto stesso della volontà, ed alla sua volta di cotesto voluto annientamento, una gioia positiva, una *wonne*?

Qui il disperato pessimismo mitico è esaurito e consunto nel suo atto finale. Gli dei dell'*Edda* e della *Völuspa*, come non vogliono punto nè soffrire, nè cedere, come cercano di riparare con la violenza e con la frode alle loro colpe, così si preparano formidabilmente per il giorno della grande battaglia finale, decisi di vender cara, come infatti vendono, la loro vita. E dalla vita, dove sono vissuti con dolore, partono con dolore, e similmente i giganti loro avversari. Non così il Wotan wagneriano. Il Wotan wagneriano dolorante e colpevole, non meno del nordico, sente nel suo sminuire e sprofondarsi, finalmente, un trionfo: è il trionfo della volontà. «Giù, giù» egli grida alla saggia Erda, «giù in sonno eterno: all'eterna giovinezza il Dio cede con voluttà, il tuo sapere si dissipa di fronte al mio *volere*» (*Siegfried*, atto 3°, sc. 1ª) (1).

Nè si richiami il pessimismo di Budda o quello di Schopenhauer, di cui Wagner d'altronde, già dissi, non ebbe sentore che più tardi. La volontà wagneriana, che porta alla redenzione dell'annien-

(1) Ma già in *Die Walküre* (atto 2°, sc. 2ª):

Nur Eines will ich noch
das Ende
das Ende!

tamento, non ha niente a che vedere col sapere buddistico, che discioglie l'ignoranza senza residui, e tanto meno con *l'euthanasia* schopenhaueriana. Il suo annientamento, lungi dall'essere soppressione, diventa esaltazione di volontà; egli vi arriva, non per successivi gradi di esasperazione, non per lenta diminuzione di dolore, ma per lento crescimento di gioia (1). Come da cotesta forma positiva di pessimismo, sia breve il passo all'ottimismo assoluto, non è chi non veda. Non ci maraviglieremo, punto, dunque, se il gioioso *volo non velle* della Tetralogia, cioè se la volontà al dolore come avviamento alla cessazione della vita, si cambierà nel gioioso *volo velle* del Parsifal, cioè nella volontà di essa vita con tutti i suoi errori, con tutti i suoi dolori e con tutte le sue colpe; in una parola nell'ottimismo mistico.

Ma Wagner non si contenta di stendere sulle piaghe dell'università sofferente quel balsamo della volontà al dolore, di fronte al quale ogni rassegnazione gli sembra degradare in torbido soporifero; ma indaga origini e qualità, costumi ed effetti del morbo tremendo, che ci travaglia tutti. Il quale, se nei sensi e nell'animo grava come *dolore*, s'insedia e regge — egli afferma — nell'intelletto, come *sapere* (2). Appena, dunque, gli individui si scindono dalla monade primordiale incosciente ed innocente, cominciano a *sapere*; e cotesto sapere dà loro, da una parte, il falso orgoglio della incompleta conoscenza acquistata, dall'altra il desiderio rodente della conoscenza infinita da conquistare. Onde sorge loro un'infelicità che è già una colpa, ed una colpa che è già un'infelicità. È come se un viatore, partendo da una sterminata pianura mirasse alla conquista di una vetta sublime, profilantesi tra i vapori nel più lontano orizzonte, e ad ogni sommità conquistata un'altra più alta, più erta, gli restasse a conquistare, e l'animo gli tremasse, non meno per voluttà dell'ultima conquista, che per l'aspirazione verso la conquista nuova. Pure — ed è Wagner che glie lo predice — un giorno arriverà alla vetta, e s'egli avrà saputo scegliere per guida la buona, la divina *volontà*, sempre meno gli dorranno le membra fiaccate dal lungo cammino, o le ferite aperte dai rovi, e calcherà infine, in perfetta letizia, l'altezza superba. Se non che, vedete maraviglia! ecco che essa, appena raggiunta, non è già più un'altezza, ma un'al-

(1) *End in Wonne*, du ewig Geschlecht.... (*Siegfried*, atto 3º, sc. 3ª).

(2) Ma qui — singolare affratellamento di due lontanissimi spiriti — siamo in piena filosofia leopardiana; ed il cammino tragico, che Wagner assegna all'individuo, è proprio quello stesso che nella *Storia del genere umano* il Leopardi aveva dato in sorte alla nostra dolorante umanità. Per simili non poco ardite ricostruzioni, sono da tenere presenti il saggio su *Oper u. Drama*, il *Kunstwerk der Zukunft*, la *Mitteilung an meine Freunde*, la lettera a Theodor Uhlig del dicembre 1850 (*Wagners Briefe*, Bd. IV), ecc., di cui si veda anche nel precedente saggio.

tra sterminata pianura in tutto simile alla prima, nella quale il pellegrino riprende la sua via, ma senza orgoglio ormai e senza desiderio. Perchè il suo sapere non ha ormai più limiti, nè più l'inganna un'incitatrice vetta sublime, che si perda tra i vapori nella lontananza dell'orizzonte.

Per uscire di metafora: l'individuo nasce dall'incoscienza pura e torna all'incoscienza saggia. Il procedimento che lo conduce dall'un termine all'altro si chiama *sapere* o *dolore*; la volontà interiore ne è la forza impellente ed al tempo stesso redentrice. In altri termini: l'individuo nasce dalla *pura follia* e riesce, a traverso lo stato di incompiuta *conoscenza*, alla pura *saggezza*. È dunque il cammino stesso di Parsifal; ma nella Tetralogia la guida si chiama *volontà* e non ancora *compassione*.

Ogni individualità divina od eroica vi appare infatti perfettamente felice (e pertanto immersa nella pura incoscienza e non disciolta dalla monade primitiva, se non per mera apparenza) finchè *non sa*. Le figlie del Reno folleggiano in pura gioia nelle acque del fiume, finchè *non sanno*, che Alberich può scindere, per forza di intelletto, l'amore celeste dall'amore terreno, e questo tenersi e quello respingere, e conquistare l'oro. E Brünnhilde cavalca in pura gioia in cerca di eroi, finchè *non sa* che l'obbedienza alla pura legge d'amore urta contro l'obbedienza alla legge positiva del costume. Ma appena esse hanno *saputo*, ecco che già soffrono. E gli stridi delle figlie dell'acqua invano salgono verso gli dei che trionfalmente s'avviano verso il Walhalla sull'arcobaleno di Thor; e Brünnhilde trema di fronte al gran padre che l'insegue, cacciatore feroce, tra i nembi. D'altra parte, quelle individualità, che fin da principio *sanno*, soffrono anche fin da principio. Soffrono i nani, che si vantano di essere saggi per forza della loro astuzia; soffrono i giganti, che credono di avere compiuto atto di accortezza rinunziando a Freia per l'oro; soffre soprattutto Wotan, che, per gustare della fonte del sapere scorrente sotto la *Weltesche*, oppure per conquistare Fricka — simbolo di quella legge che non osa e non ama — si acconcia alla perdita dell'occhio (*Rheingold*, sc. 2ª; *Götterdämmerung*, *Vorspiel*). Ma Siegfried, che dal principio alla fine *mai non sa*, s'aggira in pura gioia nella foresta e si specchia ridente nel ruscello e conversa con gli uccelli ed incatena le fiere e s'accosta ai mostri e li uccide; così come in pura gioia, dopo avere bevuto il filtro dell'oblio, ama Gutrune e rapisce, per l'amico, la propria donna, e muore ricongiungendosi con la memoria a Brünnhilde, ma senza avere mai sentito l'aculeo del rimorso e senza essersi mai, neppure in parte, conosciuto. Siegfried nasce *puro folle* e muore *puro folle*; ma la sua non è la «bella morte».

La «bella morte», già l'ho detto, è quella di Wotan e di Brünnhilde; di Wotan, che lancia sul pallido viso di Erda onnisciente la propria volontà di morire, e che, di fronte agli dei irrigiditi dall'an-

sia e dallo stupore, erige nel Walhalla la catasta immane che l'arderà; di Brünnhilde, che si lancia col cavallo sul crepitante rogo di Siegfried. Essi, essi soltanto, hanno percorso l'intero ciclo della vita universale: Siegfried vive e muore nello stato di pura follia; dei, nani e giganti vivono e muoiono nello stato di incompiuta consapevolezza, ma Wotan e Brünnhilde sono giunti alla sommità della conoscenza e volontariamente, coscientemente, si sono novamente disciolti nell'incoscienza: arditi viatori hanno violato la vergine vetta, ed ora camminano in eterno nella sterminata pianura, dove non v'ha più luogo, nè per il desiderio nè per l'orgoglio, nè per il dolore, nè per il sapere.

Io non so se ai miei lettori trascinati — probabilmente senza alcuna gioia — in quell'empireo wagneriano, che non amore e luce, ma amore e morte, ma gioia e dissolvimento, ha per confine, abbiano provato, come io pure provo, quando appena mi vi accosti, come un senso di vertigine. Certo, dire ch'esso si dissolva come il sogno di un'ombra, non appena si voglia sottoporre a fredda analisi razionale, non è che troppo facile e discretamente ingenuo. Come si può pretendere il rigore della razionalità da chi si dichiara *hellsehend*, chiaroveggente, e considera la *Verstandeswelt*, come un diaframma che lo divide dalla realtà? Intuizione pura è l'interpretazione sua dell'universo, e come tale, una volta fissata, va semplicemente respinta o accolta: discuterla non sembra possibile. Nè io nego punto, naturalmente, che altre intuizioni ben più limpide e più sicure e più attraenti, non vi si possano opporre; e volentieri ammetto, che il mondo fenomenico, in cui noi viviamo immersi e che usiamo chiamare realtà, appaia a Wagner, come a chi guardi da un punto di vista fuori fuoco, in iscorcio arditissimo, per non dire grottesco. Ma questo non toglie che, quante volte io segua la luminosa scìa delle sue visioni a traverso le folte nebbie dell'incomposta espressione, mi commuova, come d'un prigioniero che, costretto in un chiuso, dove pure filtri qualche alito di vento e qualche raggio di luce, qua e là corra e tenti e smuova e scavi, per cercar d'allargare se non altro lo spiraglio, che s'apre verso la luce piena del giorno. Riccardo Wagner ha cercato di sollevare anche egli il fitto velo di Maia, non lembo a lembo, pazientemente, cautamente, com'è proprio dei pensatori e dei ragionatori, ma d'un colpo, come fanno i mistici e i profeti. Non gli è riuscito, chè anzi gli si è sconvolto tra le mani e gli è pesantemente ricaduto sul divino mistero. Pure nell'attimo del bel gesto, un'onda di luce viva e ardente l'ha avvolto; egli n'ha goduto e se n'è riscaldato, e noi oggi con lui ancora ne godiamo e ce ne riscaldiamo.

IV.

PER UNA EDIZIONE DEI DRAMMI WAGNERIANI (1).

Il Direttore del *Marzocco* mi fa lusinghiera premura, starei anzi per dire dolce violenza, perchè io riferisca pubblicamente intorno all'edizione dei drammi wagneriani, che sto preparando per la casa Sansoni e di cui i tre primi volumi — il *Rienzi*, il *Vascello Fantasma* ed il *Tannhäuser* — si trovano, o, come con tanto maggiore ragione si dovrebbe dire in questi tristi tempi, gemono sotto i torchi. Ringrazio della lusinghiera premura e cedo alla dolce violenza (2).

Dunque, io attendo a un'edizione dei drammi wagneriani: testo, versione, commento. Se avrò vita, agli undici drammi « di repertorio », dal *Rienzi* al *Parsifal*, seguiranno, in due o tre volumi, i drammi minori, i frammenti, gli abbozzi. E se mi aiuteranno, come spero e credo, amici e scolari, pubbli-

(1) Pubbl. in *Marzocco*, 24 ottobre 1920.

(2) I tre volumi sono oggi pubblicati; *Lohengrin* e *Tristano* si trovano in corso di stampa (febbraio 1922).

cheremo con lo stesso metodo, o forse nella sola versione, anche gli scritti d'arte, d'estetica, di filosofia, di religione, e l'epistolario. Uscirà intanto dallo Zanichelli quella mia monografia su Riccardo Wagner, la quale bene augurerei avesse a chiudere in Italia un periodo di critica wagneriana sparsa, frammentaria e, salvo qualche lodevole ma in verità troppo rara eccezione, meramente impressionistica, per iniziare un periodo di rivalutazione feconda, meditata ed organica.

Testo. — Non credo di far torto alla maggiore parte dei miei connazionali, affermando che difficilmente ci si rende conto in Italia delle difficoltà che si oppongono alla revisione critica di un testo wagneriano. Tutti sanno che il maestro componeva da sè i suoi drammi (non diciamo *libretti* per non offenderne la memoria); ma che ogni dramma sia stato sottoposto più e più volte a rielaborazioni, tagli, modificazioni, di vario genere, anche essenziali, i più necessariamente ignorano. Dico necessariamente, perchè coteste rielaborazioni e tagli e modificazioni non sono state raccolte in un *corpus*, e tanto meno rivedute e messe reciprocamente a raffronto in un'edizione critica sul genere, poniamo, di quella weimarense di Goethe. Bisogna pertanto cercarle tutt'ora nelle varie edizioni spesso difficilmente accessibili, in articoli di riviste, e qualche volta a dirittura sui copioni.

L'edizione che Wagner curò, poco prima di morire, presso Breitkopf e Härtel, col titolo di *Ge-*

sammelte Schriften in 10 volumi (giunta ora alla 5ª ristampa col titolo di *Sämtliche Schriften* e con l'appendice di due volumi), non rappresenta, per i drammi, se non un'edizione *letzter Hand* del testo letterario, differentissimo spesso da quello effettivamente musicato. E non dà la minima idea del lungo lavorìo, non solo di lima, ma anche di creazione, di cui il testo definitivamente approvato per la stampa rappresenta l'ultimo resultato. D'altra parte, anche il testo musicato varia a seconda delle modificazioni, che il Maestro vi apportò via via, seguendo non soltanto le esigenze del proprio spirito, ma anche i risultati dell'esperienza teatrale. Vi sono per alcune opere spartiti completi e spartiti abbreviati, egualmente rappresentati e rappresentabili. Per non ricordare che un solo esempio, dirò che della chiusa del *Tannhäuser*, Wagner fece dal '43 al '68 ben quattro rielaborazioni, e che non è punto difficile imbattersi, a seconda dei teatri, nell'una o nell'altra indifferentemente. Delle prime due scene del primo atto della stessa opera, rifatte per la rappresentazione parigina del '61, esiste un testo originale tedesco, una versione francese, ed una retroversione tedesca, tutte e tre differenti l'una dall'altra!

In tale groviglio, m'è parso il migliore avviso prendere per base la *Textbibliothek* di Breitkopf u. Härtel, che rappresenta il testo «normalmente» seguito nei cicli di Bayreuth, e riportare tutte le varianti dell'ultima edizione delle *Sämtliche Schriften* (testo letterario), nonchè le principali delle al-

tre redazioni, quali mi è stato possibile raccogliere dalle varie fonti. Così il lettore italiano avrà quel che ancora manca al lettore tedesco: cioè, se non la compiuta raccolta delle varianti, chè a questo non sarebbe certamente bastata l'opera d'un sol uomo, almeno un materiale, per la prima volta insieme riunito, più che sufficiente a seguire i successivi trapassi della creazione wagneriana.

Versione. — E qui davvero vorrei «zompare», come dicono i Napoletani: perchè a voler discorrere partitamente delle versioni italiane, quali corrono nelle mani del pubblico che assiste alle rappresentazioni, ci sarebbe da farsi cattivo sangue. C'era, è vero, la difficoltà della corrispondenza al ritmo musicale; ma la stessa difficoltà esisteva anche per i Francesi, e pure se la sono cavata, se non sempre felicemente, almeno con onestà e decoro. Perchè delle licenze se ne potranno ammettere quante se ne vogliono; ma il tagliare, il manomettere e perfino l'inventare di sana pianta, sono cose che non dovrebbero essere minimamente tollerate in un paese civile. Con che, naturalmente, non intendo punto di gettare il discredito su tentativi lodevoli e coscienziosi sul genere di quelli di Giovanni Pozza.

Abbandonando l'idea di una traduzione ritmica in corrispondenza perfetta con la composizione musicale, onde il senso poetico, e pur troppo qualche volta anche il senso comune, viene necessariamente oscurato, ho tradotto verso per verso letteralmente. Letteralmente, ma non barbaramente; perchè il

sammelte Schriften in 10 volumi (giunta ora alla 5ª ristampa col titolo di *Sämtliche Schriften* e con l'appendice di due volumi), non rappresenta, per i drammi, se non un'edizione *letzter Hand* del testo letterario, differentissimo spesso da quello effettivamente musicato. E non dà la minima idea del lungo lavorìo, non solo di lima, ma anche di creazione, di cui il testo definitivamente approvato per la stampa rappresenta l'ultimo resultato. D'altra parte, anche il testo musicato varia a seconda delle modificazioni, che il Maestro vi apportò via via, seguendo non soltanto le esigenze del proprio spirito, ma anche i risultati dell'esperienza teatrale. Vi sono per alcune opere spartiti completi e spartiti abbreviati, egualmente rappresentati e rappresentabili. Per non ricordare che un solo esempio, dirò che della chiusa del *Tannhäuser*, Wagner fece dal '43 al '68 ben quattro rielaborazioni, e che non è punto difficile imbattersi, a seconda dei teatri, nell'una o nell'altra indifferentemente. Delle prime due scene del primo atto della stessa opera, rifatte per la rappresentazione parigina del '61, esiste un testo originale tedesco, una versione francese, ed una retroversione tedesca, tutte e tre differenti l'una dall'altra!

In tale groviglio, m' è parso il migliore avviso prendere per base la *Textbibliothek* di Breitkopf u. Härtel, che rappresenta il testo «normalmente» seguìto nei cicli di Bayreuth, e riportare tutte le varianti dell'ultima edizione delle *Sämtliche Schriften* (testo letterario), nonchè le principali delle altre redazioni, quali mi è stato possibile raccogliere dalle varie fonti. Così il lettore italiano avrà quel che ancora manca al lettore tedesco: cioè, se non la compiuta raccolta delle varianti, chè a questo non sarebbe certamente bastata l'opera d'un sol uomo, almeno un materiale, per la prima volta insieme riunito, più che sufficiente a seguire i successivi trapassi della creazione wagneriana.

Versione. — E qui davvero vorrei «zompare», come dicono i Napoletani: perchè a voler discorrere partitamente delle versioni italiane, quali corrono nelle mani del pubblico che assiste alle rappresentazioni, ci sarebbe da farsi cattivo sangue. C'era, è vero, la difficoltà della corrispondenza al ritmo musicale; ma la stessa difficoltà esisteva anche per i Francesi, e pure se la sono cavata, se non sempre felicemente, almeno con onestà e decoro. Perchè delle licenze se ne potranno ammettere quante se ne vogliono; ma il tagliare, il manomettere e perfino l'inventare di sana pianta, sono cose che non dovrebbero essere minimamente tollerate in un paese civile. Con che, naturalmente, non intendo punto di gettare il discredito su tentativi lodevoli e coscienziosi sul genere di quelli di Giovanni Pozza.

Abbandonando l'idea di una traduzione ritmica in corrispondenza perfetta con la composizione musicale, onde il senso poetico, e pur troppo qualche volta anche il senso comune, viene necessariamente oscurato, ho tradotto verso per verso letteralmente. Letteralmente, ma non barbaramente; perchè il

decoro dell'italianità, e qualche volta anche lo stesso movimento ritmico, con un poco di buona volontà si può salvare. Ad ogni modo il lettore, che conosce tedesco, potrà seguire a teatro punto per punto sul testo originale, senza occuparsi delle parole dei cantanti italiani; chi non lo conosce, col semplice scorrere dell'occhio, potrà, intesa la frase nella versione italiana, ritrovarla nella sua genuina espressione ritmica sul testo tedesco.

Commento. — Non ne esiste altro, che io sappia, se non quello del Golther all'edizione della *Goldene Klassiker Bibliothek*: ottimo, ma quanto scarno! Naturalmente, di monografie, guide, indagini in tutte le lingue, di tutti i colori e sapori intorno ai drammi, alle scene, ai personaggi singoli, ce n'è un subisso; altrettanto si dica intorno alla vita e alle dottrine del Maestro. Ma, anche qui, tutta roba sparsa, in volumi, in riviste, in giornali, in numeri unici. Non tutta di valore, s'intende; ma sempre roba di cui bisogna pure prendere conoscenza, se anche si voglia e si debba concludere che in massima parte vale poco. Ora, conoscere e raccogliere il meglio di tutta cotesta produzione non è affatto facile. L'ho tentato, ma mi guarderei bene dal dire che vi sono riuscito. Ho cercato insomma di gettare le basi di un primo vero e proprio commento wagneriano, al medesimo tempo filologico, storico, musicale. Chi vorrà in seguito correggerlo, ampliarlo, rifarlo magari, tanto di guadagnato per tutti. Intanto il primo passo, che è sempre il più difficile, sarà stato fatto.

Cura specialissima ho dedicato all'illustrazione di quei miti, che cresciuti per germinazione spontanea dalla profonda coscienza delle varie stirpi, furono chiamati da Wagner a nuova vita e ad altissimo significato. In Italia, tranne che da pochi e valorosi studiosi, i quali per altro vivono di solito lontanissimi dal mondo musicale, diciamolo apertamente, non si conoscono. Come a me, così ad altri, sarà certamente avvenuto di intendere, che so io? sulle saghe di Lohengrin, del Crepuscolo degli Dei, del Graal, cose da far rabbrividire, anche dalle bocche di artisti valentissimi. Vorrei — è forse troppo audace l'augurio? — che questo non avvenisse più. Come vorrei che i buongustai di tedesco, riuscissero a guardare d'ora innanzi con meno severo cipiglio quella lingua, che nelle sue singolarità ed anomalie ostenta le vive e mutevoli bellezze di un paesaggio, e con sprazzi improvvisi di luce lascia travedere profondità vertiginose dello spirito universale ed umano. Ma vorrei soprattutto — ed è questo certamente il più superbo dei miei desiderî — che il pubblico riuscisse ad amare un poco il «mio» Wagner; voglio dire un Wagner, quale, dalla mia giovinezza alla piena virilità, ha preso lentamente consistenza e figura ed ospitalità nel mio spirito; quale ho perseguito via via nei luoghi dove egli visse e sofferse e gioì e menò trionfo, o nei paesi e nelle città che servirono di sfondo alle sue «mirabili visioni»; quale infine, vado ancora risentendo e rivivendo, spartito per spartito, nel corso della mia nuova edizione.

***

Ed ora, a confidenza finita, mi si permetta di rispondere alla domanda, che da coloro i quali amichevolmente s' interessano alle cose mie, spesso mi si rivolge: se io sia, cioè, un *wagneriano*. « Distinguo », risponderò con quell'accorto seminarista, che il vescovo credette di mettere in imbarazzo, domandandogli se si potesse o no battezzare col brodo di carne. Se per *wagneriano* s' intende alcuno, che adora in blocco l' opera del Maestro, e prende per oro, oro fino, anche le sue grossolanità e le sue incomprensioni, anche le sue presunzioni ed i suoi traviamenti, e s'esaspera e muove a lancia e spada contro chiunque s'arrischi alla più discreta delle riserve, dirò che *wagneriano* non sono punto; anzi che sono nemicissimo della gente che porta (o forse meglio portava, perchè mi pare che poca più ce ne sia) un tal nome. Ma se per *wagneriano* s'intende alcuno, che onora in lui uno spirito creatore e possente, ed in lui riconosce, insieme con Lutero e con Kant, una delle più perfette sintesi del germanismo, io *wagneriano* sono e per tale mi dichiaro. D'altronde, se, almeno in questo senso, non lo fossi da lungo tempo, non avrei certo assiduamente cercato spirituale domestichezza con le opere di lui, e neppure avrei suscitato lo scandalo di qualche ben pensante dedicandogli un corso biennale all' Università di Napoli.

LA RINASCITA DEL MITO ELLENICO NEL DRAMMA DI H. VON HOFMANNSTHAL (1).

(1) Prolusione letta nell' Università di Pisa il 27 novembre 1911. Pubbl. in *Studi di Filologia moderna*, V, 3-4, 1912. Mi valgo delle seguenti edizioni: *Idylle*, in *Gesammelte Gedichte*, Leipzig, Insel-Verlag, 1910; *Elektra*, Berlin, Fischer, 1909; *Oedipus u. die Sphinx*, Berlin, Fischer, 1906; e tengo presente, per qualche spunto dell'*Elettra*, anche l'eccellente versione del nostro SCHANZER (Milano, 1908, 2° migliaio). Per notizie biografiche rinvio all'articolo di A. SCHURIG, *H. von Hofmannsthal*, in *Deutsche Rundschau*, gennaio 1908; per una critica onesta ad E. SULGER-GEBING, *Hugo von Hofmannsthal*, Leipzig, 1905, ed a G. CAPRIN, *Il nuovo poeta di Elettra*, in *La Germania letteraria d'oggi*, Pistoia, 1912.

Hugo von Hofmannsthal è giovane di anni, ma vecchio di gloria. Nato in un tempo in cui il naturalismo ed il verismo — due brutte parole che stanno a indicare due bruttissime scuole od orientamenti letterari — erano presso al loro apogeo, fiorì nel momento in cui essi inclinavano al tramonto, o meglio, a precipitosa rovina; nel momento in cui dall'immondezzaio e dal ciarpame rovistato in tutti i modi, si emanava ormai tale lezzo da fare arretrare anche gli animi più coraggiosi. Era il tempo in cui alcuni giovani rinnovatori, auspice Stefano George, fondavano i *Blätter für die Kunst*, e prendevano per motto: bando al realismo, osanna alla pura bellezza. Il Hofmannsthal vi aderì con entusiasmo, e dei canoni di quell'arte fece il suo credo; nè sostanzialmente mai ebbe a staccarsene, sebbene prendesse in seguito qualche atteggiamento, o manifestasse più d'una velleità d'eresiarca.

Osanna, dunque, alla pura bellezza. Ma che è mai cotesta bellezza? Non certo la linea, non il

colore, non le membra, non il misurato e ben composto movimento; ma l'idea, che traluce a traverso la linea, il colore, le membra ed il movimento. La bellezza pura è l'anima della bellezza plastica. Partendo da cotesti princípi di rinnovato platonismo è facile comprendere come il Hofmannsthal giovine s'accostasse con fervore e reverenza alla sacra selva del mito antico. Se non che, la letizia dei simposi, la lotta dei campioni, l'ebrezza dell'amplesso, la danza delle vergini intorno all'ara d'Apollo, in tanto ebbero presa sull'animo suo, in quanto gli sembrarono materiali e contingenti figurazioni d'una più alta verità, d'una più nascosta bellezza. «Per un certo tempo — ebbe a scrivere più tardi — m'industriai a dischiudere il senso delle favole antiche, come i geroglifici di una saggezza arcana ed inesausta» (1). Orbene, io mi propongo qui di chiarire non tanto come il Hofmannsthal abbia ricostruito cotesti geroglifici, o, altrimenti, com'egli abbia dato carne, senso e figura alle persone antiche, quanto che cosa abbia visto al di là del gesto e della voce di coteste stesse persone; in altri termini, quale vita spirituale abbia loro infuso. Sotto questo rispetto l'Idillio (1893), inspirato al rilievo di un vaso antico, come primo e vivace fiore da lui colto nel giardino della classicità, ci riesce doppiamente prezioso: prezioso per

(1) *Ein Brief*, in *Prosaische Schriften*, Berlin, 1907, I, p. 58.

l'al di qua sensibile, prezioso per l'al di là spirituale.

La scena rappresenta l'officina d'un fabbro di villaggio. Dietro la casa, nello sfondo, un fiume. Il fabbro è intento al lavoro, la donna ozia e sogna, appoggiata alla porta che dall'officina mette nell'abitazione. A terra, un biondo piccolo fanciullo gioca con un granchio addomesticato. In una nicchia, un'otre di vino, un paio di fichi freschi, bucce di popone. Sfondo fiammingo; ma lo spirito della donna sogna ulivi dell'Attica e viti di Lemno:

Nel piccolo giardino, candido di fiori, io sedevo spesso, lo sguardo volto all'opera paterna: la gentile opera del vasaio. Osservavo come al disco, ronzante in cerchio, si adattava la nobile forma, simile, nel suo tranquillo divenire, a un delicato fiore dal fervido splendore dell'avorio. Indi il padre formava l'ansa, ornata di foglie d'acanto ed una corona d'acanto e d'ulivi anche avvolgeva, rosso-cupo ornamento, all'orlo dell'anfora. Il bel corpo infine animava con la danza delle Ore, librantisi via nell'aria, donatrici di vita. Le anfore di maggior mole amava ornare con la festa di Bacco, nella quale avresti visto sprizzare il purpureo succo della vite sotto il nudo piede della Menade, agitante il tirso, sparsi i capelli al vento. Sull'urne funerarie, invece, troneggiava la nobile imagine di Persefone, che guarda con occhi rossi inanimati, e che, ornata il sacro capo di papaveri, fiori dell'oblio, preme i campi d'asfodelo negati alla vita.... E così viva parte, io, fanciulla, prendevo allo sdegno, all'odio, ed alla voluttà d'amore, ed a qualsivoglia altro caso di coteste figure.... che talvolta io mi sentiva, come se in sogno avessi tutti esperimentati gli arcani misteri della voluttà e del dolore, e li riconoscessi

colore, non le membra, non il misurato e ben composto movimento; ma l'idea, che traluce a traverso la linea, il colore, le membra ed il movimento. La bellezza pura è l'anima della bellezza plastica. Partendo da cotesti princípi di rinnovato platonismo è facile comprendere come il Hofmannsthal giovine s'accostasse con fervore e reverenza alla sacra selva del mito antico. Se non che, la letizia dei simposi, la lotta dei campioni, l'ebrezza dell'amplesso, la danza delle vergini intorno all'ara d'Apollo, in tanto ebbero presa sull'animo suo, in quanto gli sembrarono materiali e contingenti figurazioni d'una più alta verità, d'una più nascosta bellezza. « Per un certo tempo — ebbe a scrivere più tardi — m'industriai a dischiudere il senso delle favole antiche, come i geroglifici di una saggezza arcana ed inesausta » (1). Orbene, io mi propongo qui di chiarire non tanto come il Hofmannsthal abbia ricostruito cotesti geroglifici, o, altrimenti, com'egli abbia dato carne, senso e figura alle persone antiche, quanto che cosa abbia visto al di là del gesto e della voce di coteste stesse persone; in altri termini, quale vita spirituale abbia loro infuso. Sotto questo rispetto l'Idillio (1893), inspirato al rilievo di un vaso antico, come primo e vivace fiore da lui colto nel giardino della classicità, ci riesce doppiamente prezioso: prezioso per

(1) *Ein Brief*, in *Prosaische Schriften*, Berlin, 1907, I, p. 58.

l'al di qua sensibile, prezioso per l'al di là spirituale.

La scena rappresenta l'officina d'un fabbro di villaggio. Dietro la casa, nello sfondo, un fiume. Il fabbro è intento al lavoro, la donna ozia e sogna, appoggiata alla porta che dall'officina mette nell'abitazione. A terra, un biondo piccolo fanciullo gioca con un granchio addomesticato. In una nicchia, un'otre di vino, un paio di fichi freschi, bucce di popone. Sfondo fiammingo; ma lo spirito della donna sogna ulivi dell'Attica e viti di Lemno:

Nel piccolo giardino, candido di fiori, io sedevo spesso, lo sguardo volto all'opera paterna: la gentile opera del vasaio. Osservavo come al disco, ronzante in cerchio, si adattava la nobile forma, simile, nel suo tranquillo divenire, a un delicato fiore dal fervido splendore dell'avorio Indi il padre formava l'ansa, ornata di foglie d'acanto ed una corona d'acanto e d'ulivi anche avvolgeva, rosso-cupo ornamento, all'orlo dell'anfora. Il bel corpo infine animava con la danza delle Ore, librantisi via nell'aria, donatrici di vita. Le anfore di maggior mole amava ornare con la festa di Bacco, nella quale avresti visto sprizzare il purpureo succo della vite sotto il nudo piede della Menade, agitante il tirso, sparsi i capelli al vento. Sull'urne funerarie, invece, troneggiava la nobile imagine di Persefone, che guarda con occhi rossi inanimati, e che, ornata il sacro capo di papaveri, fiori dell'oblio, preme i campi d'asfodelo negati alla vita.... E così viva parte, io, fanciulla, prendevo allo sdegno, all'odio, ed alla voluttà d'amore, ed a qualsivoglia altro caso di coteste figure.... che talvolta io mi sentiva, come se in sogno avessi tutti esperimentati gli arcani misteri della voluttà e del dolore, e li riconoscessi

poi con l'occhio desto. Di qui, tornata alla luce di questo sole, mi rimane l'assillante pensiero d' un'altra vita, che mi rende straniera, che mi fa reietta in quest' alma e vitale aria del mondo.

Per troppo ozio, o assennata fanciulla, o amante di sogni, hai smarrito il senso dell'essere; e quel timore ti è mancato, che sa distinguere quel che conviene agli Dei da quel che conviene agli uomini. Questo comprese Semele, la meditante pazze imprese, allora soltanto, che giunse alla propria rovina. Ma tu apprendi presto a tenere in pregio l'opera di tuo marito. Essa prende origine dalle più profonde viscere della madre Terra, che si aggioga la fiamma libera dalle cento braccia e nell'agire saggia e forte.... Osserva le armi, osserva la durezza dell'aratro, e questa scure che piega l'albero selvaggio a nostro riparo. Giacchè crea il fabbro ciò che deve creare tutto il resto. Dove vapora la zolla rovesciata e s'imbeve di semi, onde sgorgherà dal solco l'aureo grano; dove la freccia precipita sibilando tra alberi tranquilli nel selvaggio orrido, e colpisce mortalmente alla nuca; dove il duro ferro di cavallo generoso minaccia in un nuvolo di polvere, e rapide ruote rotolano tra città e città: dove la lotta tra gli uomini orribilmente ringhia e scopre e disvela l' umanità degna di canti; ivi io opero, e tengo così il mondo cinto delle orme indelebili del mio agire: perchè esso è buono.

Ed ecco tra la realtà e il sogno, la fantasia mitica: un Centauro. Il Centauro ha errato d'avventura in avventura, ha sostenute fiere lotte con le belve, ha confitto la sua lancia nei nerboruti dorsi dei Làpiti. Ma ora la lancia gli si è spezzata, ed occorre l'arte del fabbro per rifarla. Il fabbro si ritira entro l'officina, la donna resta col Centauro. Non è questa forse l'agile figura crescente « sulle curve

pareti del caso » sfuggente quasi, tra fremiti e scalpiti, dalle mani pazienti dell'artefice? La volontà libera da ogni freno, il mistero chiuso nel geroglifico della natura umana e bestiale? Poche parole: la donna è conquistata e si lancia sul dorso del Centauro. Il quale alto gridando, si precipita giù nel fiume; il bambino, spaventato, rompe in lacrime. Il fabbro torna nell'istante stesso in cui il rapitore si precipita nell'acqua spumeggiante. Con in mano la lancia, egli corre alla riva e la vibra; la lancia sibila e s'infigge nel dorso della fuggente, e vi rimane qualche istante, oscillando. Un grido inumano fende l'aria; la donna precipita all'indietro, nell'acqua, a braccia aperte. Il Centauro prende la morente tra le braccia e la porta sollevandola, come un delicato fardello, nuotando verso l'altra riva, contro corrente.

Idillio certamente; ma Teocrito non l'avrebbe di certo accolto tra i suoi e neppure minimamente compreso. Dolci canti e lamenti amebei, farmachi d' amore ed arguti contrasti tra le greggi brucanti sotto il sole, dove ve ne siete andati? Qui c' è sapore romantico e sfrenatezza byroniana. E sul Centauro è passato il pennello di Böcklin, e la donna ha letto certamente, ad insaputa del marito, i *Canti* di Leopardi:

Due belle cose ha il mondo: amore e morte....

Passano gli anni, ed Hugo von Hofmannsthal ritorna, nel breve *Vorspiel zur Antigone* (1900),

alla glorificazione della Morte: realtà, vita vera. Ancora romanticismo; ma contesto, ora, di rosei veli novalisiani. Passano altri anni, ed il poeta si matura nell'*Elettra* (1903).

Elettra è per i Greci la radiante, ed altresì la vergine. Radiante di luce stellare, ovvero nata dalle profondità dell'Oceano, oppure compagna nella danza di Persefone sui prati fioriti, ottenne dalla tradizione più antica i doni più grati; la tradizione più tarda, invece, circonfuse la sua luce di torbidezza ed orrore, e la sua castità d'un gelo di morte. La fece entrare nella sanguinosa reggia degli Atridi, perchè portasse, alta come un vessillo, la fiaccola del triste ricordo e della vendetta; la conservò incontaminata per questo soltanto: che la gioia dei figli non la traviasse dal pensiero suo dominante di sangue e di morte. Ma le negò la sovrumana rassegnazione di Ifigenìa, e le negò la pietà filiale di Antigone.

Hugo von Hofmannsthal s'imbatte nella sua Elettra, o, meglio, in quella che dovrà diventare sua Elettra, nelle pagine sofoclee. Appare chiaro anche ad una prima lettura; nessuno può minimamente dubitarne dopo l'indagine del Federn (1). L'Elettra delle *Coefore* eschilee, incerta nella grande ombra delle figure di Clitennestra e d'Oreste, non gli dona che qualche sfumatura; l'Elettra d'Euri-

(1) K. Federn, *Hofmannsthal's Elektra u. die griechische Tragödie*, in *Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte*, München u. Leipzig, 1904.

pide, ciarliera, mentitrice ed esperta in inganni femminili, più pronta a consigliare il delitto che non a sostenerne le conseguenze, gli è del tutto straniera. Anche Crébillon, anche l'Alfieri, o non conosce, o non trovano eco alcuno nel suo spirito. Egli non ha dunque di fronte a sè che Sofocle: uomo di fronte a gigante. Ed ecco che per arrivare fino a lui, e forse anche col desiderio segreto di soppraffarlo, accentua linee e colori, forza la voce, fa violenza all'azione. Chi avrebbe mai creduto possibile togliere ancora qualche anello alla catena strettissima del fato e dell'azione sofoclea? Eppure questo Hofmannsthal tenta con drammatica inflessibilità. Pareva già a noi di sentirci, come su una fragile barca, nel mezzo ancora d'una calma corrente ma già lentamente, fatalmente trascinati verso l'immane cascata, di cui udivamo il fragore, via via crescente, via via più orrido e spaventoso per l'animo nostro teso nell'ansia; ed ecco Hofmannsthal sorprenderci già quasi sull'orlo dell'abisso e dentro sprofondarci con moto iroso, fra un nembo di bianche spume e di vapori sanguigni. L'azione degli Atridi, chiusa nell'area interna del palazzo, ci afferra prima ancora che ci siamo potuti riconoscere; infuria, abbaglia, rintrona, ci trascina, storditi, non si sa dove, inconsapevoli.

Il sipario s'alza sul velenoso cicaleccio delle ancelle. Esse odiano Elettra, perchè, costretta dal tiranno Egisto a far vita con loro, si apparta e si

rincantuccia, cenciosa, fulminando con l'occhio torvo; l'odiano perchè ulula tutte le notti per l'uccisione del padre, perchè investe loro — complici e serve — con epiteti da trivio. Una sola la difende, e l'onora: essa vorrebbe ungerla come una regina ed asciugarla coi propri capelli; ma è derisa, cacciata, percossa. Entra Elettra e l'*andante* dell'odio affretta i suoi tempi.

Sola, guai a me, tutta sola! Ed il padre non più; cacciato giù nella fredda fossa.... Dove sei tu, o padre? E non hai tu la forza di trascinarti su a me, di mostrare il tuo viso? Questa è l'ora, questa è l'ora nostra: l'ora in cui ti hanno ucciso, la tua donna e colui che con lei si giace in un solo letto, nel tuo letto regale. Essi ti colpirono a morte nel bagno, ed il tuo sangue corse sui tuoi occhi, ed il bagno vaporò del tuo sangue; poi egli, il vile, ti prese per le spalle e ti trascinò fuori della stanza; avanti il capo, dietro le gambe trascicanti; il tuo occhio aperto, irrigidito, guardava dentro la casa. Così tu a me torni, e posi piede innanzi piede, e poi, d'un tratto, ti fermi, là; gli occhi sbarrati, ed un regale cerchio di porpora cinge la tua fronte; ed il cerchio si nutre dalla ferita aperta e sanguinante del tuo capo.

Ancora qui, dunque, come nell' Idillio del Centauro, come nel *Prologo all'Antigone*, vita vera e profonda pare al poeta la morte; vita fittizia, il *Leben und Treiben* quotidiano, l'aspirazione alla salute fisica, al piacere misurato e sano, all'azione pratica. Ma alla morte si è qui congiunto indissolubilmente, e per la prima volta, l'orrore; l'orrore inteso come voluttà misteriosa, come notte pro-

fonda, onde tutte le cose si generano, e nel quale tutte le cose sono destinate a disciogliersi. Anche Crisotemide, l'ignara, dolcissima fanciulla sofoclea che, come lembo di cielo azzurro, rompe per qualche istante la tenebrosa bufera avvolgentesi sul capo della sua schiatta, finisce con l'esservi trascinata, travolta, sommersa.

Sorella — supplica la giovinetta — io non posso sedere all'oscuro con gli occhi sbarrati, come fai tu.... io ho tanta, ma tanta paura! Mi tremano le ginocchia notte e giorno, ho la gola come strozzata, non posso piangere.... col coltello incidono i giorni l'uno dopo l'altro il loro stigma sul tuo viso e sul mio, e fuori il sole sorge e tramonta; e donne vidi io già ergersi snelle, che ora, gravi di vite nuove, muovono alla fontana.... prima di morire io voglio vivere, voglio procreare figli, prima che il mio corpo si sfasci; e fosse anche un villano, a cui mi concedessero, io voglio dargli dei figli, e voglio scaldarli nelle fredde notti, quando la tempesta scuote la capanna.... son donna e voglio destino femminile.

Ma le sue parole scivolano lungo l'immacolato chitone di Elettra, come su una parete di ghiaccio. Vuoi essere madre? sibila Elettra; vuoi che il giorno in cui giacerai colta dalle doglie, io stia al tuo letto e ti attinga acqua fresca; e quando d'un tratto s'agiterà sul tuo nudo grembo il neonato, ch'io lo sollevi alto, così alto, che il suo sorriso scenda nei profondi recessi della tua anima? Dammi aiuto per uccidere nostra madre. «Ma l'orrore non è per il cuore dell'uomo!» geme Crisotemide. Ed il poeta ancora una volta risponde per la bocca

d' Elettra: l'orrore è per noi, anzi è con noi ed in noi, anzi l'orrore siamo noi stessi. Ed in fatto, quando Elettra predirà a Clitennestra la morte vicina, non parrà certamente un'anima amletica oppressa dal troppo gran peso della vendetta che le è commessa, e neppure una ministra inconsapevole del Fato imperturbabile; ma piuttosto somiglierà alla Menade, che, resa folle dai vapori di Dioniso, s'appresta a far scempio del corpo d'Orfeo:

Chi deve sanguinare? Ma la tua, la tua cervice, non appena il cacciatore t' abbia afferrata. Ecco, di fatto egli t'afferra: in corsa, però. Chi sacrificherebbe mai una vittima nel sonno? Ti scova e ti caccia per la casa: fuggi verso destra? Ecco il letto; verso sinistra? Qui spuma il bagno come di sangue. L'oscurità e le fiaccole gettano su di te reti di morte, rosse e nere.... Tu vorresti gridare, ma l'aria ti chiude nella strozza il grido ancora non nato, e lo lascia cadere muto a terra; come fuori di te, offri la nuca, già senti il filo dell'ascia penetrare nell' intimo della vita; ma Egli trattiene il colpo. Ancora i riti non sono compiuti. Ti afferra quindi alle trecce dei capelli, e ti trae; tutto è silenzio; odi il cuore battere fra le costole: questo tempo — davanti a te si stenderà come un oscuro abisso di anni — questo tempo ti è concesso, perchè tu possa provare quel che provano i naufraghi, quando il loro vano grido si perde nel tenebrore delle nubi e della morte: questo tempo ti è concesso per poter invidiare tutti coloro che sono incatenati ai muri delle carceri, che dal fondo delle cisterne invocano la morte come una liberazione.... e così, come ora, tu non puoi gridare. Ed io ti sto vicina, nè tu puoi volgere da me lo sguardo, e tu spasimi perchè vorresti

cogliere dal mio tacito viso almeno una parola: e rotei gli occhi, e vorresti pensare qualche cosa, vorresti chiamare con le tue smorfie gli Dei giù dalla notte nubilosa. Ma gli Dei seggono a banchetto, appunto come allora che tu strozzavi il padre; seggono a banchetto e sono sordi ad ogni rantolo. Solo un Dio semi-demente, il Riso, entra barcollando per la porta, crede che tu scherzi, nell' ora dell'amore, col tuo Egisto; ma subito s' avvede del suo errore; e scoppiando in ghigno beffardo, scompare. E tu pure n' hai abbastanza. Il fiele ti stilla amaro sul cuore; nel morire, tu vorresti rievocare almeno una parola, almeno una parola pronunziare, una, una sola, invece della sanguinosa lacrima, che neppure alla belva è negata in punto di morte: ma io ti sto dinanzi, e tu leggi con l'occhio sbarrato la mostruosa parola che mi sta scritta sul volto; perchè il mio volto porta i tratti di mio padre e tuoi; ed io ti ho annientato, con la mia muta presenza, la tua ultima parola. L'anima tua già è appesa al laccio che tu stessa hai attorto; cade sibilando la scure; ed io mi drizzo, e ti vedo finalmente morire. Allora, nè tu più sognerai, nè io avrò ancora bisogno alcuno di sognare; e chi allora ancora vivrà, si darà alla gioia, e godrà della sua vita.

È giusto, che Clitennestra nel cadere sotto il suo ferro, non trovi più lo straziante rimprovero sofocleo: «*Ὦ τέκνον, τέκνον, οἴκτειρε τὴν τεκοῦσαν*»; «O figlio figlio, perdona a chi t'ha dato la vita», ma lanci soltanto strida inumane; ed è giusto, che Elettra celebri il duplice assassinio del tiranno e della madre, con una danza sacra fino a cadere al suolo, fulminata. È questo il regno di Dioniso; anzi a voler essere più esatti, siamo

ormai passati in quello di Satana. Dovremo dunque farci il segno della croce?

Sarebbe veramente un poco esagerato. Il diavolo di Hofmannsthal non è così pericoloso, come alcuni critici l'hanno rappresentato. Sappiamo bene, chi ne plasmò l'argilla: Hebbel, Baudelaire, Oscar Wilde, d'Annunzio; e chi gli infuse la vita col soffio potente: Federico Nietzsche. Ma nelle loro mani il satanismo acquistò una forza ed un incantamento magico, che sarebbe difficile riconoscere nell'arte del Hofmannsthal. In verità, egli ha dipinto troppo nero su nero, ha forzato troppo la voce, ha subsannato con troppa ferocia, perchè lettore e pubblico alfine non si domandino: e se tutto questo non fosse che rettorica antirettorica?

L'*Oedipus und die Sphinx* del 1906 dimostra, se non m'inganno, tutta la ragionevolezza della domanda. Con l'*Edipo*, Dioniso tramonta e Apollo risorge, e Giovanni Gioacchino Winckelmann e Volfango Goethe riprendono la mano su Federico Nietzsche. Non già che manchi al dramma la passione; ma è limitata e costretta da una grande serenità esteriore ed in quella finisce per perdersi. Non è più Crisotemide dilaniata dagli artigli di Elettra; ma piuttosto Elettra rassegnata e purificata dall'incruenza di Crisotemide. L'orrore e la morte cedono alla gioia e alla vita, come le larve delle danze macabre all'apparire del sole. Della miseranda fine di Edipo, infatti, nulla traspare; e se non fosse il triste presagio di Delfo, noi dimenticheremmo di certo l'uccisione di Laio per la duratura letizia delle nozze con Giocasta.

L'azione s'apre su un montuoso trivio della Focide. I servi, che hanno accompagnato Edipo nella sua precipitosa partenza dalla reggia del presunto padre di lui, Polibos, non sanno, non vogliono eseguire l'ordine dello stesso Edipo di tornare soli a Corinto, perchè a loro è ignoto quel che il loro giovine signore ha appreso dall'Oracolo, e che l'ha persuaso a disperata fuga: egli dovrà uccidere il padre e sposare, inconsapevole, la madre. Edipo entra, appoggiato ad un bastone, pallido, selvaggio, guardandosi cautamente intorno, come una belva fuggitiva. Entra e scaccia i servi fedeli; e, pure aprendo al fedelissimo Phönix la sua anima dolorante, afferma l'ineluttabilità della fuga. Phönix parte, Edipo rimane solo nel trivio; solo al cospetto della natura, tra il rombare d'una tempesta che s'avvicina, che anzi già scoppia e rintrona. Alza le mani e prega. Ma sopraggiunge l'araldo di Laio, che precorre al suo signore, re di Tebe; e poichè gli sembra che Edipo ingombri la strada al carro sopraveniente, lo investe, lo insulta; Edipo furente lo uccide. Ma Laio e la sua scorta traggono pronti alla vendetta: la tempesta urla, la mischia inferocisce; Laio cade sotto il ferro del figlio non conosciuto. Il Fato s'è compiuto: e passano, tra la terra e il cielo, voci misteriose di rimpianto e dolore.

Il secondo atto porta la scena a Tebe. Creonte,

appresa la morte di Laio ordisce sottili inganni per ottenere la signoria della città; il popolo gli consente e lo segue; ma tristi presagi occupano il suo animo. Giocasta invece dolora sulla morte del suo signore e marito; ma tiene chiuso nell'animo, angosciosamente, il ricordo del figlio, fatto uccidere appena nato, perchè l'atroce oracolo di Delfo andasse vano e disperso. Segni misteriosi, tenebrose visioni della vecchia Antiope e dell'augure Tiresia, indicano intanto vicino l'avvento del salvatore della città. E poichè alle porte si presenta per ospitalità il regale Edipo, ed in alcun atto eroico di lui il popolo ravvisa il salvatore presagito, è abbandonato Creonte, e Edipo acclamato re. Questi, che sente entro sè l'incoercibile impulso del Fato, accetta; ed accetta pure, mosso da altro e nuovo sentimento, le nozze con Giocasta. Ma prima vuole e deve domare la Sfinge.

Il terzo atto, brevissimo, culmina con la nobile impresa. Nella notte tempestosa e per strade impervie, Edipo giunge all'alpestre recesso del mostro. Lo accompagna Creonte con la face; ma Creonte medita il tradimento. E poichè invano ha atteso il grido di morte di Edipo, e, pieno di sacro spavento, ha udito, invece, per la notte, l'altro immane e sinistro della Sfinge, che volontariamente s'è precipitata nell'abisso; assale l'eroe nel ritorno, fra le tenebre ancora cieche. Presto è vinto e domato. Edipo stesso, in un impeto disperato dell'animo presago, gli si offre da sè al sacrifizio; ma

a Creonte cade il pugnale tra mano, colpito dalla forza d'un dio. Sorge intanto il mattino, e già dalle profonde valli sale e si snoda in lungo corteo il popolo di Tebe, coi labari al vento, con la regina a capo; sale il popolo per salutare il vincitore e re; sale Giocasta, pallida, per fargli dono di sè stessa, e per preparare i nuovi eventi voluti dal Fato. Felicità incontrastata e pura aleggia sulla chiusa del dramma.

Variata è dunque profondamente la ragione del mito; ma non meno variata l'arte che l'esprime. Caduta è l'austera impalcatura classica, ed il quinario giambico di goethiana memoria s'è spezzato, frantumato, in metri flessuosi ed orgiastici, in singhiozzi e sospiri, in serpentine ed in vortici: le unità razionali del dramma sono andate definitivamente perdute. Elementi diversi e contrari, si urtano, s'intrecciano, si contáminano: respiriamo aria, assimiliamo irrazionalità shakespeariana. Eppure, tutto sommato, l'*Elettra* mi piaceva di più. C'era del rilievo statuario nelle sue figure, se pure amavano troppo di farci sussultare e ci mozzavano qualche volta il respiro. Qui le persone restano come schiacciate nello sfondo e si perdono nei colori e nelle forme violente delle cose che le circondano. Qui l'azione si stempera in rapsodia, laddove nell'*Elettra* la rapsodia si concentrava in azione; e questa in catastrofe.

Da Byron a Shakespeare, a traverso i nuovi decadenti, molto cammino il Hofmannsthal ha per-

corso e rifatto nell' interpretazione e reincarnazione drammatica del mito ellenico. Vi si riaccosterà ancora? E con nuovi spiriti e con nuove forme? È difficile presagirlo. Ma forse non sarà male ricordargli, che lo stesso Goethe per poco non si smarrì in quella selva spessa e antica.

FRANCESCO VILLON (1).

(1) Pubbl. in *Rassegna Moderna*, I, 1921.

La gente per bene ne parla sottovoce; i professori dalla cattedra *glissent, n'appuient pas*, gli amatori di cose grassocce ed i collezionisti di bibliotechine pornografiche gli riservano un posto di onore tra il *Satiricon* di Petronio e i *Dialoghi* dell'Aretino (1). Povero Villon! Se il suo spirito tra-

(1) In Italia se n' è parlato poco; si potrebbe dire che se n' è appena bisbigliato. E però il nuovo volumetto di S. GAETANI (*François Villon*, Napoli, Ricciardi, 1921), che con buona conoscenza e critica serena e garbata ne illustra l'opera e la figura, giunge davvero benvenuto. Peccato che la scorrettezza tipografica, specie dei testi francesi (ma perchè non darli in versione italiana, dato lo scopo divulgativo del saggio?) guasti non poco la simpatica lindura del libro! Anche sarebbe stato bene non dimenticare, nella scarsezza dei lavori italiani intorno al Villon, un succoso e penetrante articolo di V. LUGLI, in *Rivista d'Italia*, 30 settembre 1915.

Mi giovo dell'eccellente *Edition par un ancien archiviste* (Paris, Champion, 1911) e del commento, un poco invecchiato, ma sempre utile, del LACROIX (Paris, Flammarion, s. d.). Chi voglia, potrà ricorrere con vantaggio anche alle edizioni del WURZBACH (Erlangen, 1903) e dello SCHNEEGANS (Strassburg, Heitz, s. d.; Bibl. Rom.,

vagliato vivesse ancora tra noi, chi gli farebbe perdere peggio le staffe: questi col loro inintelligente entusiasmo, o quelli col loro presuntuoso dispregio?

I Francesi del « gran secolo » (ma ci fu mai secolo più piccolo nel suo intollerante cortigianesimo e nell'angustia delle sue regole?) lo considerano come un ragazzaccio d'un certo talento, sicuramente, ma da non ammettersi nella buona società; un temperamento d'artista, ma di « tempi grossi », e però bisognoso di freni e di striglia.

> Villon sut, le premier dans ces siècles grossiers,
> Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers,

scrive Boileau in un celebre distico, coi denti stretti come se masticasse limone. Ma ci fu anche chi non nascose il proprio disgusto, che così goffi *ouvrier et ouvrage* potessero mai piacere ad alcuno. D'altronde, forse che un secolo avanti lo stesso Marot,

N. 35-36), condotte ambedue sull'edizione critica del LONGNON (Paris, 1892), col sussidio delle correzioni di G. PARIS (*Villoniana*, in *Romania*, XXX, 1901, pp. 359-92). Monografie fondamentali, del medesimo PARIS (*F. Villon*, Paris, Hachette, 1901) e dello CHAMPION (*F. Villon et son temps*, Paris, Champion, 1911-13). Recenti notevoli ricerche di G. CHARLIER sul Testamento, in *Archivum Romanicum*, IV, 1920, p. 506 e sgg.

Versione italiana delle ballate *Des dames du temps jadis* (incompl.), *Pour prier Notre Dame* e dell'*Epitaphe* (*Ballade des pendus*), nel citato articolo del LUGLI; quest'ultima anche in MAZZONI e PAVOLINI (*Manuale delle letterature straniere*, Firenze, 1907, pp. 207-8).

recensore della fondamentale edizione del 1533, non s'era doluto, che il Villon non fosse stato nutrito a corte *où les jugements se amendent et les langages se pollissent*? Ecco dunque il povero Villon mandato fin da principio a scuola di giudizio e di buona educazione.

Eppure a corte ci fu, ed a quella degli Orléans per giunta, ch'era la più raffinata e fiorita del suo tempo. E, come pare, si cimentò anche in una tenzone (*Ballade du concours de Blois*), e scrisse qualche *rondeau* (se anche non tutti quelli che gli vengono attribuiti sono veramente suoi), da poter essere accolto a braccia aperte in qualsiasi *Pléiade*:

> Morte, io mi lagno del tuo rigore, che mi ha rapito la mia amica; nè ancora sei sazia, se ancora non mi tieni in languore. D'allora, non ebbi più forza nè vigore. Ma che male ella ti faceva in vita, o Morte?
>
> Due eravamo, e s'aveva un sol cuore; s'esso è morto, forza è ch'io esca di vita, in verità; oppure che io viva senza vita, come le imagini nella memoria, o Morte! (1)

Ma se ne stancò presto, e preferì andarsene a giro per avventure, anche a rischio di lasciare « un lembo del proprio gonnellino ad ogni pruno di macchia », o di trovarsi un giorno — che davvero ci mancò poco — sospeso alla forca, più « beccato d'un ditale ». È questione di gusti. Nè è ancora dimostrato, che dal punto di vista della morale, il pane di corte, che a Dante sapeva di sale, ma ai letterati del Re Sole pareva più dolce del miele,

(1) *Test.*, 978-89.

valga molto più d' una di quelle *Repues franches*, o « mangiate a sbafo », con le quali Villon cercava di quando in quando di calmare i crampi del suo stomaco.

Perchè si ha un bel dire; ma quando si ha fame, ci vogliono altro che ballate e rondelli. E la fame Villon l'ebbe da madre natura formidabile. Come non sempre c'era chi gliela cavasse, cercava di provvedere, come oggi si direbbe, con mezzi straordinari di bilancio. Cattivo sistema, di certo, e di governo e di persona privata; ma al tempo suo c'era molta, moltissima gente, in alto e in basso, che faceva come lui e molto peggio di lui. Vorremmo dare la croce addosso a lui solo? Si dirà: ma il buon maestro Guglielmo l'aveva pure fatto educare ed istruire — e Dio sa con quali sacrifizi! — per tirarne fuori, che so io? un notaio, un cappellano, un giudice; magari anche un consigliere del Parlamento o segretario del Re, come qualche fortunato tra i suoi compagni. È vero: ma nel clero, nella giustizia, nel Parlamento, nella Corte, avrebbe poi trovato, per l'appunto ai tempi di Luigi XI e di Carlo il Temerario, un ambiente molto migliore che nell' « onorata società » della *Coquille*? Ne dubito. Tutte le volte che si rinfaccia al Villon la *Ballade de la grosse Margot*, mi sovviene d'un'altra antica ballata francese, anonima, nella quale un cortigiano è rappresentato in atto di rispondere al sire, che ha posto gli occhi sulla moglie di lui: *A vostre obéissance*. Se non è zuppa, è pan molle. E Villon

potrebbe rispondere su per giù come il corsaro Diomede ad Alessandro Magno:

Perchè mi fai chiamare ladro? Perchè mi si vede pirateggiare su un piccolo battello? Se mi potessi armare come te, sarei imperatore (1).

Nolite judicare, dice il Vangelo. La misericordia di Dio, che con le sue gran braccia ha salvato Faust e Margherita, avrà ben saputo come trattare l'anima del povero *folastre*. A noi non spetta di costituire un tribunale, ma di sentire, compatire e rivivere.

Non è un Apollo, Villon, siamo d'accordo. Più magro « d'una chimera », più nero « d'uno scovolone da forno », i denti più lunghi di quelli d'un rastrello, raso il capo, la barba, i cigli; malato, avariato, vecchio a trent'anni. Non lo dico io; lo dice lui, a chi vuol sentire ed a chi non vuol sentire, con quella sua lingua che taglia e che cuce. Una figura « tra l'orso e il porco », col peggio dell'uno e dell'altro. Pure raggia dai suoi occhi — questo non lo dice, ma possiamo bene figurarcelo senza tema d'errare — un *divini aliquid*, come raggio di sole tra piovaschi. Perchè Villon, al contrario dei suoi confratelli d'arte antichi e moderni, non predica di sè che il peggio, fisicamente e moralmente. Prima che le indagini d'archivio avessero messo in luce i parecchi conti, ch'egli ebbe a fare con la cosiddetta

(1) *Test.*, 140-44.

Giustizia, il peggio già si sapeva dalla sua stessa bocca:

Pezzente io sono — è detto nella poesia così spesso incriminata — e la pezzente mi piace. Chi vale meglio? Andiamo bene insieme: l'uno val l'altro. A galeotto, marinaro. Lordura amiamo, la lordura ci soffoca. Fuggiamo l'onore, l'onore ci fugge in questo bordello dove passiamo la nostra vita (1).

Si potrebbe essere più franchi o più umili di così? Qualche poeta moderno, nelle sue condizioni, avrebbe trovato modo di trarne un eccellente chiaroscuro, e di fare la figura del cherubino di fronte al drago.

Ma Villon è veramente umile, e la sua umiltà infantile brilla, tra le pieghe oscure della sua anima, come la neve estiva tra gli anfratti alpini. È brutto, e lo dice; ha fame, e lo dice; non ha un soldo, e lo dice; e s'augura per giunta la pazienza:

Mais aux povres qui n'ont de quoy,
Comme moy, Dieu doint patience.... (2).

Ma sulla scintilla, di cui Dio l'ha dotato, silenzio. Quando parla di polli, di salse, di brodetti, di *flans*, o di torte (il che avviene abbastanza spesso, e da perfetto conoscitore del manuale del Taillevent), è una pena. Si vede che allunga il collo e inghiotte saliva. Ma contro i privilegiati gaudenti, non uno scatto d'irritazione, non un accento di livore.

(1) *Test.*, 1622-27.
(2) *Test.*, 245-46.

Passa per un uomo di rancori. Non dico che verso i suoi nemici — che n'ebbe molti e alcuni certo peggio di lui — usi un frasario evangelico; ma s'è appena sfogato, che subito si riprende:

Et l' Eglise nous dit et compte
Que prions pour noz ennemis;
Je vous diray: « J'ay tort et honte.... » (1).

E riconosce con la più grande lealtà e semplicità i suoi torti verso la madre. Certo sarebbe stato molto meglio, che non ne avesse avuti. Ma l'uomo così è fatto: che erra e si pente; e se non errasse e non si pentisse non sarebbe più uomo, e se errasse e non si pentisse, sarebbe meno che uomo. Ma certi gridi che vengono dal profondo salgono anche verso l'alto, e non si perdono, e ricadono sul peccatore come una rugiada ristoratrice:

Altro castello non ho nè fortezza, dov' io mi ritragga, corpo ed anima, quando corre su di me mala distretta, se non che mia madre, la povera donna.... (2).

Quella stessa povera donna, alla quale regala la più pura, la più umile, la più alta preghiera alla Vergine, che sia mai stata scritta in lingua francese:

Signora dei cieli, regina della terra, imperatrice delle paludi infernali, ricevete un' umile vostra cristiana, così che sia accolta fra le vostre elette, sebbene nulla sia mai valsa. Le vostre virtù, Madonna e mia Si-

(1) *Test.*, 29-31.
(2) *Test.*, 869-72.

gnora, troppo più grandi sono, che io non sia peccatrice; senza di esse nessun'anima può ben meritare, nè il cielo ottenere: io non dico menzogna. In questa fede io voglio vivere e morire.

A vostro figlio dite ch' io son sua, e che m' assolva dei miei peccati. A me perdoni come all' Egiziaca, o come al chierico Teofilo, il quale per mezzo vostro fu condonato e assolto, benchè avesse al diavolo fatto promessa. Guardatemi, che io non faccia come lui, o Vergine, che portaste, senza macchia, il sacramento che si celebra nella messa. In questa fede io voglio vivere e morire.

Femmina io sono poverella e vecchia; che non sa niente e non ha mai letto lettera. Nella chiesa, di cui sono parrocchiana, vedo dipinto il paradiso ed in esso arpe e liuti, e l' inferno, dove si lessano i dannati. L'uno mi fa paura, l'altro gioia e letizia. Fammi avere la gioia, o alta Dea, a cui i peccatori debbono tutti ricorrere, colmi di fede senza finzione o pigrizia. In questa fede io voglio vivere e morire.

Voi portaste, Vergine degna, principessa, Gesù, che regnerà senza fine nè tregua. L' Onnipotente prendendo nostra fralezza, lasciò i cieli e venne al nostro soccorso, ed offerse alla morte la sua così cara giovinezza. Nostro Signore, qual' è, tale io lo confesso. In questa fede io voglio vivere e morire (1).

Ecco dunque Villon non più peccatore, ma santo ed estatico. Dove sono le sue membra infracidite, il suo ghigno di giullare, i suoi cenci di *mercerot de Renes*? Mi sbaglio, o già raggia intorno al suo capo il nimbo di San Bernardo, di Jacopone, del beato Angelico? Va', va' in pace, *povre escollier*, i tuoi peccati ti sono rimessi, imperocchè hai avuto fede!

Veramente, non so chi abbia mai avuto migliore

(1) *Test.*, 873-909.

e più pura fede di lui. Gli *invidiosi veri* dei teologi della Sorbona (se pure nella sua vita di chierico scapestrato ne abbia mai ascoltati) sono passati sul suo spirito senza minimamente intorbidarlo. La sua fede è rimasta fanciulla; di quella fanciullezza della quale è scritto, che per lei sarà il regno dei cieli. Ha un bel ridere e fare smorfie e boccacce: appena il discorso capita sulla Trinità, su Cristo, sulla Vergine, la sua faccia si fa seria e compunta. Dove c'entra la salute dell'anima, *ce n'est pas ung jeu de trois mailles*: non è punto un gioco da tre baiocchi! L' inferno esiste per davvero, con le sue fiere crudeli e diverse, con le sue bolge di pece bollente, tal quale come nelle terzine di Dante e nei freschi dell'Orcagna. E quanto a brividi, si può essere certi, che ne prova più Villon, che non l' innocente vecchierella di sua madre.

Perchè veramente non c' è forse poeta al mondo, che più di lui assiduamente e tormentosamente senta della brevità e vanità della vita, e dell'eternità e della realtà della morte. Si parla d' un *carpe diem* villoniano simile a quello d'Orazio; ma quanto ardore di lacrime è in lui contenuto e represso, che non coceva al poeta latino! E qualche volta trabocca anche, e s'effonde in canti, che fanno pensare all'amarezza senza confini dell' Ecclesiaste:

Ditemi dove, o in qual paese, sia Flora la bella Romana, o Archipiade (1), o Taide, che fu sua cugina ger-

(1) Storpiatura di Alcibiade, che Boezio cita come modello di bellezza, e che il buon Villon prende per una donna, come tant'altri prima di lui.

mana, ed Eco parlante, quando alcuno fa strepito sopra stagno o riviera, ch'ebbe beltà troppo più che umana? Ma dove sono le nevi, d'or è l'anno?

E dove la molto saggia Eloisa, per la quale fu mutilo e poi monaco Pietro Abelardo a San Dionigi? Per amore di lei ebbe questo strazio. Similmente, dov'è la regina, la quale comandò che Buridano fosse gettato in un sacco nella Senna? Ma dove sono le nevi d'or è l'anno?

La regina Bianca come un giglio, la quale cantava con voce di sirena, e Berta dal gran piè, e Beatrice, e Alice, e Aremburgis, che resse il Maine, e Giovanna la buona lorenese, che gli inglesi bruciarono a Rouen? Dove sono esse, dove, Vergine sovrana? Ma dove sono le nevi d'or è l'anno?

Principe, non chiedete di questa settimana, ov'esse siano, o di quest'anno, che questo ritornello non vi rimanga: Ma dove sono le nevi d'or è l'anno?

. . . .

E i papi e i principi e gli apostoli *d'aube vestus, d'amy coeffez*, e re Arturo e il prode Carlo Magno?... « Così li porta il vento! » (1).

Ma ancora più spesso è il terrore fisico della morte, che l'assale, che gli fa battere i denti, e tremare il cuore. I tormenti delle lunghe agonie « quando il fiele trabocca sul cuore e si suda, Dio lo sa, quale sudore »; i freschi cadaveri dal naso curvo, dalle vene tese, dal collo enfiato e dalle carni flosce e giallastre; i teschi e gli ossami biancheggianti *en ung tas pesle mesle* sotto le arcate dei cimiteri, riddano nella sua fantasia in motivi di *danse macabre*. E più ne trema, e più, per una specie di

(1) *Test.*, 329-56 e sgg.

maligno incantamento, è indotto a fissarli. E, nel terrore, s'aggrappa a tutto e a tutti: maledice ai suoi trascorsi, ai mali acquisti, alle impurità della carne; ammonisce a penitenza i compagni, invoca perdono da tutto il mondo, fa proponimenti di cambiar vita:

Viviamo in pace, sterminiamo la discordia, giovani e vecchi siamo tutti d'un accordo. La legge lo vuole e l'apostolo giustamente lo ripete nell'epistola romana. Ordine ci vuole e regola ed un qualche porto. Fermiamo questi punti. Non lasciamo il vero porto per offendere e togliere possesso altrui (1).

Davanti al laccio, che già ha stretto il collo agli amici Colin de Cayeux e Regnier de Montigny, ed ora penzola minaccioso alla vista di lui prigioniero nello Châtelet, il suo dolore si fa ancora più infantile, il suo terrore ancora più livido, la sua umiltà ancora più dolce e scorata. È voce di bambino sperduto che cerca la mamma, è grido sinistro di uccello notturno nel folto d'una foresta, è lamento che viene di lontano portato sul mare dagli alcioni. Parlano gli impiccati:

O fratelli uomini, che dopo di noi vivete, non abbiate contro di noi il cuore indurito, perchè se di noi poveri avrete pietà, Dio avrà di voi mercè ancora più grande. Voi ci vedete qui penzolanti, cinque, sei; quanto alla carne che troppo nutrimmo, ella è da tempo divorata e putrida, e noi, ossa, andiamo diventando polvere e cenere. Che nessuno rida della nostra sventura! Ma pregate Dio, che ci voglia assolvere tutti!

(1) *Poés. div.*, I, 31-37.

Se vi chiamiamo fratelli, non dovete punto avervene a sdegno, se bene fummo uccisi per giustizia. Voi sapete pure, che non tutti gli uomini hanno il cervello a posto. Scusateci, perchè siamo morti, davanti al figlio della Vergine Maria, che la sua grazia non s' inaridisca per noi, e che ci preservi dalla folgore infernale. Noi siamo morti! Che nessuno ci tormenti. Ma pregate Dio, che ci voglia assolvere tutti!

La pioggia ci ha inzuppati e lavati, e il sole disseccati e anneriti; gazze e corvi ci hanno cavato gli occhi e strappato barba e sopraccigli. Non un momento mai stiamo fermi. Ma qua e là, come il vento cambia, senza tregua a suo piacere ci sbatte, beccati più che ditali da cucire! Non siate dunque della nostra genìa. Ma pregate Dio, che ci voglia assolvere tutti!

Principe Gesù, che su tutti hai dominio, provvedi a che l' Inferno non abbia di noi signoria: con lui niente abbiamo a che fare, nè a che dovere. Uomini, qui non c' è punto da scherzare. Ma pregate Dio, che ci voglia assolvere tutti! (1).

Se « giustizia » si fosse compiuta, Villon avrebbe certamente chiuso la sua collana poetica con questo gioiello. Ma il buon maestro Guglielmo ancora una volta si dette da fare e riuscì a toglierlo del terribile *bouillon*. E gli incubi, e i sospiri e i cristiani proponimenti? « Così se li porta il vento!... ».

Che vi sembra del mio ricorso? — chiede furbescamente ad un funzionario dello Châtelet. — Ho agito da senno o da pazzo? Ogni bestia guarda il suo pelo. Se alcuno la costringe, o la forza, o la lega, appena può, si dislega. Quando, dunque, per spontanea attenzione,

(1) *Poés. div.*, XIV, 1-35.

mi fu cantata quella certa omelia.... Era proprio tempo, ch' io stessi zitto?

....E quando mi fu detto, presente notaio: sarete impiccato, ve l'assicuro.... Era tempo ch' io stessi zitto? (1).

Ed eccolo ripreso dal suo mondo: il più vario, il più pittoresco, il più turbolento, il più pazzo dei mondi possibili: studenti, soldati, carcerieri, sergenti di giustizia, arcieri del re, battellieri, macellai, osti, barbieri, commedianti, scrivani, usurai, ladri, assassini, servette, meretrici. Di quest'ultime potrebbe sicuramente redigere un catalogo degno d'Omero: le conosce per i nomi vezzeggiativi o di battaglia, per i soprannomi pungenti, per i paesi, per la varietà dei loro mestieri: la guantaia, la ciabattina, la salsicciaia, la tappezziera, la cappucciaia, la borsaia, la speronaia. Nella loro vita grama s' intrufola, nel loro fango si dibatte; carezze e risse, orgie e stenti, bagordi e digiuni divide con loro in una fratellanza, a volte disgustosa, a volte evangelica. Pure il suo mondo non si ferma qui. Le buone conoscenze, che maestro Guglielmo ha avuto cura di ottenergli fin dall' infanzia, da una parte, e dall'altra, la fama del suo talento poetico, gli permettono di uscire di quando in quando dalla Corte dei Miracoli, per dare una capatina nel gran mondo. Ecco, dunque, ricchi mercanti ed alti funzionari, e membri del Parlamento e della Corte, e consiglieri del re, e vescovi e prelati, e perfino

(1) *Poés. div.*, XVI, 1-8, 22-24.

principi del sangue: Carlo d'Orléans, Giovanni e forse anche Luigi di Borbone. Tutta gente, di cui si ricorda nel *Testamento*, per legare loro nel modo più bizzarro, ed a seconda che si sono portati bene o male verso di lui, di tutto un po': guanti, cappucci, brache, denari (pochi in verità e solo per burla), cani, diplomi universitari, caschi, scuri, daghe, insegne d'osterie; e, quando proprio non possa o non voglia niente di meglio, anche vecchie ciabatte e ritagli di capelli. Tutta gente, che qualche volta l'aiuta, lo protegge, o si lascia anche più o meno docilmente sfruttare; ma che molto più spesso lo imbroglia, lo spinge al vizio, lo denunzia e lo lascia nelle peste, dopo essersene servito: gente grande e gente piccola davanti agli occhi del mondo, tutti pigmei di fronte alla figura sua di poeta, che giganteggiando su di loro li illumina d'una luce cruda e violenta, e li tramanda alla posterità.

Perchè Villon è soprattutto poeta; poeta di primissimo ordine. Se l'ingiuria dei secoli dovesse un giorno così duramente abbattersi sulla letteratura francese, come s'è abbattuta sulle letterature antiche, io augurerei sempre che avessero a perire non so quante tragedie di Corneille e di Racine, piuttosto che il *Testamento* di Villon. Corneille e Racine sono dei letterati e degli uomini di gusto, che scrivono dei versi perfetti. Villon è un uomo: un uomo che ride, che canta, che spasima. E dire uomo è dire idillio, dramma, tragedia, poesia, vita.

Nella sua opera non v'è nulla, che non venga dal di dentro, nulla che sia detto per gli spettatori del di fuori. La sua arte aderisce alla sua vita in modo perfetto: vita rude, arte rude; vita commossa, arte commossa; vita tumultuosa, arte di chiaroscuri. Vi sono figure colte sotto un bagliore di fiamma viva, che fanno pensare a scorci di Rembrandt:

Così rimpiangiamo il bel tempo, tra noi, povere vecchie sciocche, sedute, rattrappite per terra, tutte in mucchio come un gomitolo, ad un focherello di lische, ora accese, ora spente; e pure un giorno fummo così graziose! (1).

Cadaveri enfiati e verminosi, che richiamano i tocchi inesperti e possenti dello pseudo-Orcagna; monelli dal contegno ipocritamente compunto, che paiono balzati fuori da una *novella esemplare* del Cervantes; ubriachi che precorrono il grottesco dei Teniers e dei van Ostade:

Come uomo bevuto, che barcolla e strascica, l'ho visto spesso, quando andava a coricarsi, ed una volta si fece un bernoccolo, ben me lo ricordo, al banco di un beccaio (2).

Ma anche profili di donna, che sembrano sottilmente disegnati in un conversare della corte di Urbino, o descritti e quasi cantati nella prosa fiorentina di un Agnolo Firenzuola:

.... Polita la fronte, biondi i capelli, arcati i sopraccigli e grande lo spazio tra gli occhi, pieno di grazia lo

(1) *Test.*, 525-31.
(2) *Test.*, 1254-57.

sguardo; dritto il bel naso, nè grande nè piccolo, ma piccole e aderenti le orecchie; mento con fossetta, viso chiaro e leggiadro, belle labbra vermiglie. E spalle minute e gentili, lunghe le braccia, piene di grazia le mani, piccole le mammelle, carnose le anche, rialzate, proporzionate e fatte apposta per sostenere tornei d'amore.... (1).

Sebbene non basti tutto questo di certo a fare del Villon quell'uomo nuovo, quell'uomo della rinascenza disceso dalle *rêveries* celesti alla realtà della terra, che alcuni vorrebbero. Realismo ce ne fu nel medio evo, quanto nel rinascimento, e forse anche più: se è vero che la crudezza in linea e colore dei *fabliaux*, dei *romans*, dei *Carmina burana*, delle cronache e degli stessi *misteri*, non abbia proprio nulla ad invidiare a quella delle facezie, dei dialoghi, delle liriche e delle commedie, sorte più tardi sotto l'influsso classico. Realismo, idealismo, misticismo, sono commovimenti imperituri, e, come tali, forme ed espressioni imperiture dello spirito umano; nè alcuna età può pretendervi in proprio. E se avviene, che in un determinato periodo al prevalere di una tendenza risponda necessariamente un cedere ed un restringersi della tendenza opposta, avviene pure spesso che, per contraccolpo, questa si inacerbisca, quasi a legittima difesa e ad affermare il proprio diritto alla vita. Il che sembra a me sia per l'appunto successo nell'età media, contrastando lo sfrenato tumulto

(1) *Test.*, 493-505.

delle passioni e dei sensi alle aspirazioni religiose ed ultraterrene.

Villon compare agli albori della rinascenza francese; ma la sua anima rimane impregnata di quel goticismo, entro il quale è nata. Già, di cultura classica, per quanto voglia far parere (le sue citazioni dagli antichi abbastanza frequenti, ma tutt'altro che esatte, non rappresentano che piccole vanità di chierico), poca o punta ne possiede. Ma a parte questo, è proprio lui, tutto lui, spirito e carne, che vive immerso nel goticismo. Nella luminosità armonica d'un tempio greco o sotto una cupola di respiro michelangiolesco, ci sarebbe a scommettere che si smarrirebbe e non potrebbe vivere. Ma sotto le cripte paurose, simboleggianti la Babilonia infernale; ma sotto le arcate pendule, significanti lo slancio ed il tormento dell'anima cristiana; ma in vetta in vetta ai campanili fioriti e gugliati, presagi della Gerusalemme celeste; ecco dov' egli ama vagolare, e scendere e salire, senza una tregua mai, inappagato sempre; assetato di luce quando si trova nelle tenebre, assetato di tenebre quando si trova nella luce. Ecco dove vuole vedere, confitti in croce, i Cristi dagli occhi lividi e dalle membra sanguinanti, e madonne ed angeli in bianco amitto con liuti ed arpe su sfondo d'oro; e non raccolti sotto porticati dai fioriti capitelli corinzi, o profilati sul verde di alberi tenerelli, o sulle acque cerule d'un tortuoso fiumicello. Ma se perfino la sua figura, tutta spigoli e punte come

le lettere di un *Missale Romanum* del Trecento, sembra contrastare con la bella Rinascenza! Ce la potremmo immaginare mai, a cavallo, dritta e fiera, come un Colleoni od un Gattamelata, o anche semplicemente presa, tra un Pulci ed un Poliziano, in una magnifica compagnia medicea? Ma subsannante come un demonio dietro la bianca cotta di un eremita; ma cacciante con la forca i dannati nella pece infernale: ecco il suo atteggiamento ed il suo giusto sfondo!

Uomo della rinascenza il Villon? Ma quando mai una rugiadosa mattina di maggio, una chiara notte stellata, un limpido rivo, il folto d'una foresta, il canto d'un usignolo, lo scintillìo d'una marina lo hanno minimamente interessato? C'è una campana, sicuro, che col suono dell'Ave Maria lo commuove e lo induce a pregare *comme le cuer dit*; ma è la campana della Sorbona. C'è un'altra campana, che s'augura abbia a sonare nel giorno della sua sepoltura; ma è la campana maggiore di *Notre Dame*. Ma nè l'una, nè l'altra ondeggiano su liberi campi, o ripercuotono tra colli solatii la loro voce. Effettivamente Villon ama le città e non le campagne, e tra le città soprattutto Parigi (*il n'est bon bec que de Paris*!), e, della stessa Parigi, soprattutto le tortuose *ruelles* ed i *carrefours* solitari e cresciuti d'erba. Qui veramente egli si trova a suo agio; qui: nelle taverne fumose della *Pomme de Pin*, della *Mule*, del *Boeuf couronné*, della *Vache*, della *Lanterne*, del *Barillet*, dove gli osti dalle facce piene

e dagli unti grembiali hanno un gran correre presso i bevitori schiamazzanti; o sotto i loggiati della Sorbona, dov'è tutto un brulicare di chierici irrequieti e passano gravemente i *magistri* togati; nelle case infami, dov'è un lezzo di carni grasse e di profumi stantii, che prende alla gola. Qui, tra le vecchie case dai tetti aguzzi e dai muri bruni e corrosi, sulle quali nelle notti serene la luna piove la sua luce d'argento fine, mentre dagli angoli oscuri s'alzano sospiri di tiorbe, e via via rompe il fresco riso di qualche *fille mignotte*, subito interrotto dal passo grave della ronda, che invita al riposo i buoni cristiani e trascina i riottosi allo Châtelet. Ha niente a che fare col Rinascimento tutto questo?

No: Villon non è davvero umanista. Chi gli ha insegnato il gergo della *Coquille*, la causticità dei proverbi, l'irrequietezza bizzarra dei trapassi, la imagine che isola, colorisce, incide; che inumidisce gli occhi al più insensibile, che strappa il sorriso al più ipocondriaco dei lettori? Non certo Orazio, o Virgilio, o Cicerone. Anche qui egli si stacca nettamente dalla società dei dotti, degli accademici, dei poeti laureati, per vivere la vita del popolo bambino: fresco, vivo, vario, agile, a volte ingenuo, a volte furbo, incoerente sempre, mutevole come le foglie d'un gattice alla brezza d'autunno. Non c'è in lui tristezza, che non sfoghi in una grassa risata; non c'è riso, che non muoia in un fiotto di lagrime. Ha appena cominciato coll'aria più compunta del mondo l'epitaffio che dovrà dire ai po-

steri delle molte sue miserie, ed invocato, con le parole del rito, *repos éternel et clarté perpetuelle* alla propria anima, che una gaiezza buffona gli si diffonde lentamente tra pelle e pelle, quanto mai fuori proposito, e prorompe infine in un lazzo giullaresco:

....costui non ebbe mai buon piatto o scodella, nè filo di prezzemolo. Fu raso capo, barba, ciglio, come un rapone che si pela o si sbuccia.... Rigore lo mandò in esiglio *et luy frappa au cul la pelle....* (1).

Viceversa, basta che in un momento di *bonne*, si rammenti dei poveri ciechi che accompagnano i morti al cimitero degli Innocenti, perchè la visione del famoso carnaio gli affoghi in gola ogni buffoneria, gli strappi lagrime e sospiri, e, più umano di Amleto davanti al teschio di Yorik, lo faccia pregare:

Plaise au doulx Jhesus les absouldre! (2).

Chi potrebbe afferrarlo e fermarlo mai? Le imagini si susseguono alle imagini, pungenti come aculei, dolci come carezze, stupefacenti per il colore, il fervore, la novità, la baldanza. Chi, fuori di Villon, potrebbe mai ardere d'amore come di «fuochi di Sant'Antonio» (pustole di risipela cancrenosa), o farsi battere dall'amica «come tela al ruscello», o sputare «bianco come cotone», o dormire «come una ciabatta», o sentirsi il cuore come

(1) *Test.*, 1894-97; 1899-900.
(2) *Test.*, 1767.

«un cane bastonato nell'angolo»? E, al medesimo tempo, chiamare Orfeo «dolce menestrello», e la Madonna «camera della divinità» e la corte «sorella degli angeli benedetti», ed un principe «gentile come un falchetto»? Chi, se non Villon, riuscirebbe mai a vedere, per i discorsi dell'amica, non dico lucciole per lanterne, che questo succede dal più al meno a tutti quanti, ma: «padelle per cieli» e «pelli di vitello per nuvole» e «mulini a vento per scrofe»? O potrebbe mai volere ai propri funerali gli amici rosso-vestiti come *vermillon*? O manderebbe mai a giro i propri denti a ringraziare? O, per strappare denaro, penserebbe mai di far saltare ed arringare le lettere dell'alfabeto, sebbene non abbiano *pié ne langue*?

Il suo lessico è una miniera di pietre preziose, la sua sintassi una danza dagli intrecci più inaspettati, la sua fantasia un paesaggio d'incantesimi. Come sente, così parla; senza nulla tralasciare, o smussare, o potare, facendovi assistere ai contrasti ed ai dialoghi segretissimi della camera del suo cuore: via via impedito come acqua che stenti ad uscire dal collo d'una bottiglia, via via più fluido d'un corrente ruscello; duro più che la selce, cedevole più che la lanugine; irto più d'un riccio, dolce più d'una madre che sorrida al bambino tolto dalle fasce; vergine di spirito nella più immonda delle putredini, fiorito nel più folto delle spine e dei rovi, luminoso e sereno nella più oscura e tempestosa delle notti.

MAURICE BARRÈS (1).

(1) Pubbl. in *Studi di Filologia moderna*, VII, 3-4, 1914. — Segnalo tra gli scritti italiani: V. PICA, *M. Barrès*, in *La Nuova Rassegna*, I, 1893, pp. 57-61; D. MANTOVANI, *M. Barrès*, in *Letteratura contemporanea*, Torino, Sten, 1913, pp. 317-22 (dalla *Stampa*, giugno, 1900); A. SORANI, *La lorenese e il tedesco*, in *Marzocco*, 31 gennaio 1909; S. SIGHELE, *L'amore e la morte nell'opera di M. Barrès*, in *Nuova Antologia*, 16 gennaio 1910; G. A. BORGESE, *M. Barrès* (*La fanciulla di Metz*), in *La Vita e il Libro*, 1ª Serie, Torino, Bocca, 1910, pp. 30-37; E. CECCHI, *L'ultimo libro di Barrès* (*Greco o il segreto di Toledo*), in *La Tribuna*, 1º giugno 1912 ecc., e tra i francesi: H. BRÉMOND, *L'évolution littéraire de M. Maurice Barrès*, in *Revue des deux Mondes*, 16 febbraio 1908; F. VIÉLÉ-GRIFFIN, *La délimitation du Barresisme*, in *Mer-*

cure de France, 16 marzo 1912; P. Flat, *M. Barrès*, in *Revue politique et littéraire* (*Revue bleue*), 10 gennaio 1914 ecc.

Serie cronologica delle sue opere principali: *Le Culte du moi* (Trilogia: *Sous l'oeil des barbares*, 1887; *L'Homme libre*, 1888; *Le jardin de Bérénice*, 1891); *L'Ennemi des lois*, 1893; *Du sang de la volupté et de la mort*, 1894; *Les romans de l'énergie nationale* (Trilogia: *Les Déracinés*, 1897; *L'appel au soldat*, 1900; *Leurs figures*, 1902); *Les bastions de l'Est* (*Au service de l'Allemagne*, 1905; *Colette Baudoche*, 1909); *Le voyage de Sparte*, 1906; *Louis Ménard, le dernier apôtre de l'Ellénisme*, 1909; *Amori et dolori sacrum* (*La mort de Venise*), 1909; *Grec ou le secret de Tolède*, 1912; *La grande pitié des églises de France*, 1914.

I.

L'eroe del *Sous l'oeil des barbares* — il primo romanzo che rivelò Barrès alla Francia — è un giovine che ha da poco preso la licenza liceale, e, all'infuori dei classici, che i «barbari», cioè i suoi insegnanti, gli hanno fatto leggere a forza, conosce appena qualche scritto di Heine e qualche altro di Taine. Il suo fardello letterario è lieve, ma gli gioverà per salire agevolmente nel cammino della vita.

Egli conosce la donna, ma semplicemente per lussuria e per desiderio di *paraître*, e però non se ne sente punto soddisfatto. Tenta con la scorta dei neo-platonici, le vie del misticismo, ma se ne ritrae con lo spirito intorpidito; pellegrina, guidato da un vecchio libertino, per le case di piacere parigine; ma presto se ne stanca e disgusta al punto, da compensare le lezioni del maestro col legno stagionato del proprio bastone. Non c'è in lui stoffa del mistico, ma neppure del degenerato. Sarà dunque un *dandy*. Il dandismo è il mondo visto a traverso uno scetticismo estetico: batterà Petronio Arbitro e rivaleggerà con Baudelaire. Se

non che, mentre gli fioriscono nell'animo le nuove speranze, lo sorprende l'*extase* e scopre l'*io*.

Che è quest'*io* ? Non azione, perchè gli è esterna ed egli l'osserva e la giudica; non il sentimento, perchè l'io opera soprattutto come disciplina; non intelletto, perchè dell'intelletto egli si giova come strumento. È insomma un mistero ipostatico alle funzioni del nostro spirito (il « savio ignoto » di Nietzsche ?) che bisogna indagare e chiarire, e di cui occorre renderci consapevoli.

Ed il giovine si ritira in una campagna lorenese a meditare (*L'homme libre*). Un amico, Simon, lo raggiunge per aiutarlo nel passaggio dallo *stato di grazia* (scoprimento dell'*io*), alla *chiesa militante* (esercitazioni dell'*io*). Le esercitazioni cominciano dal giorno, in cui i due amici si persuadono della verità del seguente sillogismo: Premessa maggiore: *Nous ne sommes jamais si heureux que dans l'exaltation*. Premessa minore: *Ce qui augment beaucoup le plaisir de l'exaltation c'est de l'analyse*. — Conseguenza: *Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible*. E seguono sotto la vigile guida di Sant' Ignazio.

Che cosa siano quei tremendi *Esercizi*, che il Loyola consigliava ai suoi discepoli « ad solvendas affectiones omnes male ordinatas », è ben noto agli spiriti anelanti, per una metodica e spietata disincarnazione, al congiungimento assoluto con Dio. Prima settimana: Meditazione sulla vita trascorsa, atto di rinunzia al mondo, confessione generale.

Seconda: Meditazione sul problema di scegliersi uno stato, raggiungimento di un equilibrio interiore, mediante il distacco da ogni altro oggetto o proponimento, che non sia quello al quale mirano gli esercizi. Terza settimana: Costituzione dei luoghi. L'anima pia si fermerà su uno dei luoghi del gran dramma cristiano; ogni sua facoltà: memoria, volontà, intelletto, fantasia (il sentimento non c'entra), si concentrerà sull'oggetto, ne richiamerà ad uno ad uno i particolari, fino a che l'imagine dell'oggetto stesso non le apparirà viva e lampante, come per visione. Quarta settimana: Preghiera e conforto, rinunzia della propria personalità e libertà, completa dedizione a Dio, assoluto annientamento in Lui. Tutto un Calvario, insomma, che l'anima deve percorrere, su una via tracciata da una logica fredda e ferma, che non ammette nè lentezze nè slanci, nè ribellioni nè abbandoni; tutto un dissolvimento, che si compie precisamente in capo a quattro settimane, sotto l'azione di un imperativo tenace e indeprecabile: a quel modo che si dissolvono e si annientano *in vitro* certe determinate sostanze, sotto l'azione cognita del reagente chimico loro contrario.

Ma i due giovani non aspirano affatto ad alcuna dedizione ed annientamento. Essi accettano il metodo ignaziano, non come mezzo, ma come fine a se stesso. Tra una bottiglia di *champagne* ed una scatola di biscotti, tra un'avventura grassoccia con una contadinella e la lettura delle opere di Constant

e di Sainte-Beuve, fanno le loro brave *applications de sens*, le loro *méditations*, i loro *colloques*, le loro *oraisons*; ma tutta la loro gioia si crea e si consuma appunto nel farle. Non è amore, insomma, il loro; ma *flirt avec le divin*.

Constant e Sainte-Beuve, Sainte-Beuve e Constant;... a lungo andare le digestioni di Simon si fanno sempre più difficili e si guastano anche quelle del compagno. Di qui la necessità di partire per altre campagne della Lorena. Una corsa per le verdi conche della nobile regione, che va via via mostrando ai due amici i segni della propria origine, della propria giovinezza, grandezza e decadimento fino alla morte sotto il nuovo dominio, ha il benefico effetto di risanare i loro corpi e di tonificare i loro spiriti. Essi s'avvedono che Constant e Sainte-Beuve hanno in sostanza lavorato per i «barbari»; il primo, chiedendo ad essi la felicità, il secondo, il proprio piacere. L'*io* non può trarre da loro alcun utile insegnamento.

Le relazioni fra i due amici si tendono, si rompono. Il protagonista anela verso l' Italia (la *Chiesa Militante*) e va a Venezia. Qui lo spettacolo di tutta una gloria languente tra brividi di voluttà, lo convince di una grande affinità interiore tra il proprio *io* e la città dogale. Ma presto torna a Parigi e s'ingolfa in un ignobile amore. L'abbandono dell'«oggetto» (l'amica), effettuato con lo scopo di ringiovanire la propria «potenza del sentire», corona la serie delle molte esperienze e conduce il

giovine a questa conclusione: che senza denaro non esiste l'uomo libero (1). L'amara e d'altronde punto peregrina conclusione non impedisce a Philippe — finalmente ne sappiamo il nome — di portarsi candidato al parlamento contro l'ingegnere Martin in un collegio della gaia Provenza (*Le Jardin de Bérénice*). L'ingegnere Martin, è un giovine esuberante di salute e saturo di «praticità». Nel suo sguardo puro freme lo *charme* d'un giovine animale; aurea mediocrità piena di buon senso, ma negata al sogno, vive e gode immerso fino al collo nella vita empirica. Philippe lo batte facilmente in politica, esaltando nei suoi discorsi gli stagni «dalle belle febbri», e ingiuriando contro le industrie, che contaminano ed affumicano la purezza del cielo meridionale, e — pare poco credibile, ma è così — lo batte anche in amore.

La dolorante Petite Secousse, che porta come una spina infitta nelle carni il ricordo del primo amico morto, la pallida *demi-vierge*, che sotto il nome di Bérénice ed un corpo di bimba, chiude l'anima popolare religiosa, istintiva, incosciente, ama Philippe; ragione per la quale, naturalmente, sposa Martin. Ma il bel corpo non concede nè all'uno nè all'altro, sì bene alla piccola Bougie Rose. Onde il narratore sentenzia evangelicamente: «Marthe, vous vous embarassez de soins superflus; Philippe a choisie la meilleure part». Ella muore,

(1) *L'Homme libre*, p. 235.

tra i canali salmastri di Arles, consunta da una magnifica febbre, coi poveri nervi tesi e doloranti sotto la brezza marina. La qual cosa avviene del puro incosciente, ogni qual volta si sveli agli sguardi avidi di chi vuol *sapere*. E «l'esperienza» è finita.

Ma non così è finita la parabola individualistica del romanziere. Essa culmina nell'*Ennemi des lois*. Il nemico delle leggi è l'anarchico Maltère, il quale, condannato a lieve prigionia per crimine politico, può, per la liberalità della legge francese, ricevere in carcere, e scambiare intellettuali conversazioni con due amiche: la romantica-rousseauiana Clara e la raffinata e morbosa principessa russa Marina. Con la prima discute di sociologia e analizza Saint-Simon, dalla seconda raccoglie preziose confessioni psicopatiche; con la prima si fidanza, con la seconda, appena liberato, passa il tempo del fidanzamento. Conchiuse le nozze con Clara sotto l'impero della legge borghese, resta nell'animo di Maltère l'amaritudine della lontananza di Marina; ma il ritrovamento insperato del cane prediletto da Clara, induce nella donna uno smisurato desiderio di sacrifizio. Ella stessa chiama Marina a far parte del *ménage*, ed i tre si ritirano in una campagna, dove, tra molto verde e moltissimi cani, godono della perfetta letizia.

II.

Tutto questo è stato preso, in Francia, ed in Europa molto sul serio. Contro un ministro, che in piena Camera, ha osato scherzare sul culto dell'*io*,

M. Barrès cita, con ragione, uomini come France, come Lemaître e come Desjardins, che l'hanno tenuto nel debito conto (1). Non dico di Paul Bourget, che nella celebre prefazione al *Disciple* (1889), pure tra molte riserve, chiamava i primi due romanzi della trilogia un capolavoro di ironia; e più tardi (2) prendeva validamente le difese del loro autore, e lo predicava tra l'altro, pure nel suo gusto di *tapage*, anima *très sérieuse et très profonde*. Veramente «serissimo e profondissimo» Barrès? L'affermazione mi sembra in verità tra le più arrischiate.

Non metto qui in discussione l'artista. Non conosco tra gli scrittori francesi moderni un prosatore di musicalità più esperta, un colorista più vivo e seducente. Sebbene, se si vuole, tra le rupi delle *sierre*, come nei tramonti veneziani, tra i *ballons* dell'Alsazia, come tra le paludi del basso Rodano, sia sempre lo stesso contorno netto, angoloso, tagliente, la stessa tonalità ardente e arida, che un poco offende e un poco abbácina, la stessa tinta ferma e cruda che richiama l'arte del vasaio e dello smaltatore, più di quella del pittore. Ma io domando: il suo pensiero a che tende, che dimostra, o che crea? È veramente Barrès, quell'eroe dell'individualismo, che si predica e si vuol far credere?

(1) *L'Homme libre*, pp. I-X.

(2) *Amori et dolori sacrum*, pp. 20-24. L' ultimo apologista, P. Flat, ricordato di sopra, scrive che l'opera di lui ha la «solidité du roc sur quoi la dent de l'Envie ne peut mordre». Che c'entra l'invidia?

La società, vanno via via ribadendo i suoi successivi romanzi, è tirannica. E sta bene. Essa impone leggi, dogmi e costumi, afferra e soffoca l'individuo appena nato, lo stringe in determinati periodi di educazione ed in ferree discipline ch'egli non si è punto scelto. Appena, dunque, l'individuo ha il primo sentore del proprio *io*, deve a questo afferrarsi, in esso concentrarsi, coltivarlo, perchè abbia a crescere e svilupparsi; cingerlo di salde barriere perchè abbia a difenderlo contro i «barbari», cioè contro i membri della collettività, che tendono, per il solo fatto che gli stanno intorno, a limitarlo, a sopraffarlo, a sommergerlo. E sia pure.

Ma che razza di reazione e difesa è mai questa, che chiude l'individuo nel ferreo cerchio dell'autoanalisi, o gli concede quel tanto di azione politica, che basta per fermare il ritmo del lavoro, e quel tanto d'amore che può vivere nella sterile e raffinata lussuria? Che se alla fine dovrà disciogliersi nell'incoscienza, o non era forse meglio, che non fosse mai nato? C'è nel mondo moderno, per chi si contenta di terrestre corporeità, un individuo integro e perfetto; ma si chiama Zarathustra e non Philippe, e la sua gioia è tutta intessuta di danza e di serenità, e non di *Grübelei* ignaziana o di bassa politica. L'individuo di Barrès è un *homunculus* cresciuto tra profumi di orchidee nel tepore dei salotti parigini. Attenti a non stringere con mano troppo robusta la fiala; che il cristallo

andrà a pezzi, e ci resterà tra le dita un poco di poltiglia ripugnante e sanguigna!

In sostanza, Barrès non avrà punto torto di protestare contro il Doumic (1), quando nella *Revue des deux mondes* l'accuserà di avere rialzato gli altari da lui stesso infranti, invertendo nei più tardi romanzi quei valori di *io* e di *milieu*, che erano stati posti e affermati nei primi due. Egli non invertirà proprio niente; il suo *io* non farà che descrivere, con matematica esatta, la breve parabola, a cui il primo suo impulso lo destinava. Un *io*, nato pigolante ed implume dal seno della «barbarie», non poteva legittimamente finire che col suicidio.

III.

Ed il suicidio, lentamente meditato e preparato, si compie infatti nella trilogia dei *Déracinés*, dell'*Appel au soldat* e di *Leurs figures*, ossia nella Francia dell'esaltazione boulangista e dell'*affaire* del Panama. A dir vero, specie nei due ultimi volumi, c'è assai più cronaca, modesta, noiosa, minutissima, che movimento di idee. Ma, infine, uno sviluppo logico, non dico della filosofia, ma della personalità barresiana, è abbastanza facilmente riconoscibile nel maturarsi della sua opera.

Dunque: il prof. Boutellier, razionalista illuminato, gambettiano e massone, insegna filosofia nel

(1) *L'Homme libre*, p. 255, ultima edizione.

liceo di Nancy. La sua morale è rigidamente kantiana: « devo sempre agire in modo ch' io possa volere che la mia azione serva di regola universale »; imperativo categorico che lo induce a qualche piccola malvagità, come quella, per esempio, di far cacciare il vecchio bidello Fanfournot, perchè militante nel partito bonapartista, od a qualche sciocca pedanteria, come quella di chiedere licenza ai propri scolari di accettare il trasferimento a Parigi. D'altronde, anche prima di conoscere Kant, aveva dato prova della sua rigidità, denunziando, in collegio, un compagno che aveva rubato al vicino l'orologio, ma poi l'aveva restituito, e n' era stato perdonato.

Sotto, dunque, la severa disciplina del kantiano Boutellier, crescono sette giovani: St. Phlin, Römerspacher, Sturel, Suret-Lefort, Renaudin, Racadot e Mouchefrin; buoni figlioli i primi tre, e di famiglie benestanti e conservatrici; borghese intelligente e avido arrivista il quarto, Suret-Lefort; figli di servi o di salariati i tre ultimi, e con nell'animo i germi della corruzione. I sette, ottenuta appena la licenza liceale, si precipitano a Parigi, dove li ha già preceduti il loro maestro e dove cominciano a farsi variamente sentire gli effetti del *déracinement*. Römerspacher, tempra di critico e studioso, cade sotto l'influsso del Taine; Sturel si dà agli amori avventurosi; Suret-Lefort si esercita nell' eloquenza parlamentare; tutti e sette insieme deliberano, dopo un solenne giuramento sulla tomba

di Napoleone, la fondazione d' un giornale: *La Vraie République*. Le spese cadono per l'appunto sul più povero di tutti, sull'infelice Racadot, che in un batter d'occhio vi consuma la piccola eredità materna; Renaudin saltabecca da un ministero all'altro per strappare un sussidio, che finisce poi di trattenere e godersi per sè; Mouchefrin s'adatta ai più umili uffici del giornale, in attesa che il pubblico francese s'accorga della sua esistenza e gli faccia guadagnare quel milione, che una precipitata vendita del padre gli ha fatto perdere per sempre. Ma le cose vanno male, anzi precipitano: Boutellier, in nome dell'imperativo categorico kantiano, rifiuta ogni soccorso ad un giornale « individualista »; i « figli di famiglia » dopo i primi numeri si ritirano; restano sulla breccia, nella più nera miseria, Racadot e Mouchefrin. Un sussidio, che il Boutellier riesce a far dare loro, troppo tardi e troppo ristretto, non li salva: la loro mente vacilla, il guasto sangue degli avi fermenta, e meditano il delitto. Una cupa sera, nel bosco di Boulogne, Racadot, aiutato da Mouchefrin, uccide a colpi di martello l'armena Aravian — l'antica amica di Sturel, — e dalle bianche sue mani strappano avidamente i gioielli. Il delitto è scoperto: o meglio, Racadot stesso si tradisce. Si fa il processo. Chi ci guadagna è Suret-Lefort, che difende l'antico compagno ed ha modo di sfoggiare una magnifica arringa, riprodotta da tutti i giornali della Francia. Mouchefrin se la cava per miracolo, ma

Racadot lascia il capo sulla ghigliottina. Nel silenzio tragico dell'esecuzione, un «bravo» fende l'aria come una protesta e come una sfida: è il piccolo Fanfournot — il figlio del bidello fatto cacciare, in altri tempi, dall'onesto Boutellier — destinato evidentemente a grandi cose.

E vengono i tempi boulangisti (*Appel au soldat*). Boutellier, a cui l'imperativo categorico ha ormai consigliato di accettare 50.000 franchi dal Reinach per farsi eleggere deputato e salvare lo Stato, vede di mal occhio il generale; in sostanza, sono tutt'e due plebei e della stessa razza; ma l'uno è il cattedratico intellettuale e l'altro il pretoriano «monturato»; l'uno s'è fatto pedante, l'altro uomo di mondo. Il primo ostenta disprezzo per il secondo; ma in sostanza l'invidia. Anche Römerspacher e St. Phlin non hanno per lui molta simpatia: Römerspacher, che comincia a considerare le cose dall'alto, non è disposto a riconoscergli un posto od un valore maggiore di quel che la «storia» un giorno gli riconoscerà; St. Phlin, anima candida e pura, sogna la ricostruzione di un particolaristico regno d'Austrasia, e diffida di un moto che è fatto di «febbre». Ma tutti gli altri sono presi e travolti; perfino Renaudin, che riesce a farsi eleggere deputato boulangista insieme con Sturel e Suret-Lefort; perfino il piccolo Fanfournot. Se non che la brillante meteora tramonta rapidamente; il generale, sorpreso e travolto dal movimento stesso che ha suscitato, al momento buono non osa, vacilla, teme

di perdere la Francia e di passare per traditore. Gli assalti dei nemici raddoppiano di furore, si hanno dei voltafaccia, quello di Renaudin tra i primi; segue l'esiglio che pare una fuga. La fiera anima si piega su se stessa, si infrange sotto la sventura. Quel Boulanger, che si uccide sulla tomba dell'amica, non è più che l'ombra di se stesso.

Al breve fiorire di episodî di una certa grandezza, o almeno, d'un certo colore epico, segue un groviglio degno del Basso Impero (*Leurs figures*). Lo scandalo del «Panama» afferra e travolge ancora una volta i medesimi personaggi, all'infuori degli olimpici Römerspacher e St. Phlin. Boutellier passa più d'un brutto quarto d'ora e finisce col dover raccomandarsi tremante, ora a Sturel, ora a Suret-Lefort, e col fare la figura del *sot contremaître.* Sturel, che tiene tutti i fili della trama contro Reinach, all'ultimo momento rinunzia allo scandalo, per salvare il marito della propria amante, M^{e} De Nelles, che di lì a poco, divorziata, sposerà.... Römerspacher, e lo renderà marito felicissimo. Suret-Lefort, giunti tempi più che mai propizi per lui, trionfa, ed ha la soddisfazione di vedere Boutellier ai suoi piedi. Fanfournot, l'unica figura emergente per onestà, o almeno per sincerità, dal grigio sfondo dei tre romanzi, finisce col diventare anarchico, spara una bomba e sale gloriosamente la ghigliottina, come il suo antico maestro ed amico Racadot.

Responsabile di tutto — della mala fine di Fan-

fournot e Racadot, come dell'arrivismo di Suret-Lefort; dell'egoismo umiliante ed umiliato di Boutellier, come della meschinità di Mouchefrin e dell'affarismo di Renaudin — la legge inesorabile del *déracinement*, o, se più universalmente la vogliamo chiamare, della *nature du sol*. « Noi siamo quel che ci fa essere il suolo dove siamo nati, o dove ci siamo trasportati »; o forse meglio: noi siamo quel che il suolo dove siamo nati determina che dobbiamo essere; ma, se trasmigriamo, l'influsso del suolo dove ci siamo portati, s'incrocia con l'altro, e viene con esso a conflitto a tutto nostro danno (1).

Si può facilmente obbiettare: se il pervertimento dei sette giovani lorenesi dipende esclusivamente dall'*humus* parigino, nel quale, malaccorti, si sono trapiantati, come mai St. Phlin e Römerspacher ne restano immuni? E, viceversa, se questi ultimi per maggior potere di resistenza, se ne liberano, come addossare su Parigi tutta la responsabilità del traviamento degli altri? Ma Barrès, che sente la debolezza della propria posizione, soccorre con altri determinanti: con gli *antenati* e con le *circostanze della storia*. Noi siamo, dunque, non solo quel che il nostro suolo ci fa essere, ma anche quel che i nostri morti e le circostanze della storia vogliono che siamo. Non hanno maggior colpa Racadot e compagni di quel che abbiano merito St. Phlin e Römerspacher: irresponsabili e

(1) *Leurs figures*, p. 224.

gli uni e gli altri, *costretti* e gli uni e gli altri ad essere quel che sono.

Trovata la formula: individuo = antenati + suolo + circostanze, il Barrès ne usa e ne abusa. « Sotto l'*io*, c'è il paese ed il *milieu*; razza e famiglia formano un determinismo psicologico.... i nostri pensieri ed i nostri ragionamenti derivano dal *milieu* in cui siamo tuffati » (1). Ed altrove: « Ogni essere vivente nasce d'una razza, d'un suolo, d'un'atmosfera.... il genio si manifesta soltanto in quanto si collega alla sua terra ed ai suoi morti » (2). Ed ancora: « Questa terra ha prodotto una famiglia, tutti i miei ne trassero alimento per le loro radici, e la mia anima s'è fatta delle loro anime sommate con la natura del suolo e con le circostanze della storia » (3). Oppure: « Napoleone è un gruppo innumerevole di avvenimenti e di uomini.... L'individuo si sperde nella famiglia, nella razza, nella nazione: *nous sommes des automates* » (4). E così via, fino alla noia. L'apostasia dalla religione dell'« io » non potrebbe essere, mi sembra, più grave ed aperta.

Sotto quali influssi s'è compiuta? La ricerca non è difficile. Thierry, Cousin, Michelet, Taine — Taine sopratutti — sono i santi che hanno acceso la nuova fede; che di fede si tratta (sebbene

(1) *L'Homme libre*, pp. 255 e 259.
(2) *Appel au soldat*, p. 26.
(3) Ibid., p. 269.
(4) *Amori et dolori sacrum*, pp. 52, 274 e segg.

cattiva) assai meglio che di speculazione. La formula: antenati + suolo + storia non è forse la variante peggiorata della formula di Taine: razza + ambiente + momento? O c'è qualche parte di tutto quel grossolano vangelo, che, prima di Barrès, non sia ancora stata predicata? Quanti non hanno mai affermato, prima di lui, che l'uomo è quel che mangia; che la storia letteraria s'impara sugli atlanti; che il pensiero è una secrezione del cervello; che meno si pensa e meglio è; che il mondo è tutto un determinato senza « un determinante », una sconfinata relatività senza un assoluto, una catena di effetti senza una causa? In cotesta mostruosa contraddizione speculativa e morale, che riesce a sommergere intelligenza e fantasia, volontà e sentimento, in un oceano sterminato di forze, al tempo stesso tiranniche ed inconsistenti; in tutto quel movimento, insomma, che doveva necessariamente sboccare — ed i buoni borghesi, che ne furono promotori, hanno oggi l'ingenuità di maravigliarsene e di dolersene, e la viltà di temerne — nel novissimo comunismo russo; quale elemento porta Barrès, che non sia stato trito e ritrito, masticato e rimasticato da tutti i marabutti del positivismo? Nessuno (1).

(1) Su tutto quel movimento di critica francese, che sostenuto, pare incredibile, da uomini e da spiriti vivi, così funesto influsso doveva esercitare in Italia ed in Europa, si veda la bella memoria di A. GALLETTI, *Critica letteraria e critica scientifica in Francia nella seconda metà del secolo XIX*, in *Studi di Filologia moderna*, I, 1908, p. 213 e segg.

IV.

Ma la storia ha le sue inafferrabili bizzarrie. Ecco, dunque, che Barrès passa ancora presso i più, non soltanto per un individualista ma anche per uno spiritualista, anzi a dirittura per un fervente cattolico. Del resto, quella congregazione dell'Indice la quale ha condannato Fogazzaro ed i suoi biografi, s'è ben guardata dall'occuparsi di lui. Che importa s'egli usa portare la bionda Afrodite ai piedi degli altari di Cristo, inebriandola del profumo sacro degli incensi? Se l'amore incestuoso dei suoi personaggi celebra i riti nella penombra delle chiese? (1). Se l'*homme libre* non può godere appieno della bellissima amante, senza prima aver baciato con lei la veste della Vergine? (2). Se la donna perfetta si sceglie un amante tra gli ufficiali di cavalleria a soddisfazione del senso, ed un altro tra il clero più rigido, a soddisfazione dello spirito? (3). La virtù suprema, la virtù della virtù, non è forse quella, che, sotto la rigida apparenza

(1) *Du sang, de la volupté et de la mort*, p. 77.
(2) *L'Homme libre*, p. 148.
(3) *Le jardin de Bérénice*, p. 241.

cattolica, sa nascondere un cuore capace dei più bei disordini? (1). Quella, poniamo, del vecchio arcivescovo, ritratto nelle *Memorie* del Saint-Simon, il quale passeggia nel giardino di Conflans insieme con l'amante, duchessa di Lesdisguière, mentre dietro, a distanza, un giardiniere rastrella e cancella l'orma dei loro passi? Ah « ce jardin mélancholique et cette belle ordonnance auprès de ce vieillard désordonné, que voilà, selon mon gout, une image convaincante! Rateau admirable et qui symbolise délicieusement la culture morale des sociétés vraiment civilisées: dans l'âme le bohémianisme, à l'extérieure l'austerité! » (2).

Ecco: quando Verlaine rincasava, nelle grige albe parigine, sfatto dall'orgia, usava spesso entrare nella prima chiesa che gli capitava, e, prostrato davanti all'immagine della Vergine, gridare: perdonatemi, sono un gran porco! Ma Verlaine era un poeta e la sua vita, un dramma. Barrès, invece, fruga nella putredine, esaspera i nervi rilassati e dolenti delle damine isteriche, suscita la curiosità animalesca e la segreta gioia dello scandalo nell'animo dei buoni borghesi semplicemente per una voluttà reclamiera e mondana. Sotto le iridescenti forme della sua prosa, non è che la bassa cronaca di un processo a porte chiuse; a quel modo che sotto la sua dorata uniforme accademica, non è che il dibattersi morbido e inane d'un'anima arida e stanca.

(1) *Du sang, de la volupté* ecc., p. 34.
(2) Ibidem, p. 118.

Eppure la chiesa ed il pubblico dei cattolici dabbene mena grande trionfo intorno a lui. Anzi *La grande piété des églises de France* gli ha rinnovato di recente il trionfo. Chi vuole, si contenti. Io non nego che la causa difesa da Barrès — quella delle sventurate chiese di Francia, condannate alla distruzione da una legge grossolana e settaria — sia ottima, e neppure che le chiese umili e disconosciute, i campanili accennanti tra il verde, le solitarie cappelle sulle rive dei laghi, abbiano trovato in lui non so più se un appassionato difensore od un robusto acquafortista. Ma trovo che Barrès sottomettendosi assai poco *laudabiliter* al « fatto », e definendo la religione una realtà sperimentalmente « constatée et constatable », esce non soltanto dal grembo della religione cattolica apostolica romana, ma anche da quello di ogni comunità religiosa. Nè la sua strana concezione di una Chiesa, rigidamente determinata dalla linea architetturale del tempio, dal paesaggio che al tempio stesso serve di sfondo, dal popolo che l'ha voluta costruire e la frequenta, e infine dal nume che l'abita e vi riceve culto, l'avvicina punto all'ortodossia; ma tradisce ancora una volta la sua adesione perfetta al vecchio storicismo e materialismo terriero, screziato appena di nuovo pragmatismo.

D'altronde, non altro che storicismo e materialismo terriero è ancora quello stesso nazionalismo,

che così forti simpatie raccolse e raccoglie intorno a lui da gran parte del suo paese. Regionalismo, provincialismo, e paesismo pittorico, ben più che nazionalismo politico — le pagine lorenesi di Barrès sono certamente tra le migliori della moderna prosa francese; ma appena la visione nazionale si sostituisce alla regionale il paesaggio gli si scolora e tacciono le memorie ed il lirico diventa cronista o conversatore di salotto — esso si fonda, non sulla libera e cosciente valutazione della tradizione nazionale, ma su una ferrea legge di necessità; esso appaia e insieme confonde nello stesso diritto, lo zulù e l'ottentotto che aggrediscono l'esploratore, col popolo civile che si ribella contro lo straniero sopraffattore ed oppressore. E non che riuscire all'esaltamento d'uno spirito nazionale operante e vigile, opera piuttosto un dissolvimento, un riassorbimento di cotesto spirito in una serie di cause mute e inerti, in una indeprecabile fatalità. In ultima analisi, il nazionalismo barresiano viene sempre a giustificare l'azione del momentaneamente più forte; cioè per l'appunto a scalzare dalle sue basi ogni ideologia nazionalistica. Se l'azione del più forte è sempre espressione d' una legge universale, bruta, inflessibile, a che pro gridargli o muovergli contro? D'altra parte, quando cotesta legge vorrà che i più forti siamo noi, che cosa potrà mai opporsi alla nostra fortezza? Nell' un caso e nell' altro, quale ragione ancora di un tendere di muscoli e di spirito, di una disciplina di sacrifizio, di un'assillante aspirazione verso l'avvenire? La contraddizione tra determinismo e nazionalismo non potrebbe essere più evidente. Il Mazzini, che la vide; mise i popoli in guardia; ma Barrès, che non se ne rende conto, scivola tra gli opposti incompatibili con agilità mondana, fidando sulla magìa dello stile. Se non che, da tutta la sua opera materiata di terra, si leva contro la sua stessa inconsapevolezza un ammonimento tragico: *Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris....*

« I PRECURSORI » (1).

(1) Pubbl. in *Piccolo della Sera* (Trieste), 19 dicembre 1919.

Precursori sono per Romain Rolland (1) tutti coloro che hanno imprecato alla guerra o per lo meno se ne sono tenuti lontani, nella speranza e nella fede di una nuova êra, nella quale tutte le genti saranno strette da un solo patto di fratellanza. Fede e speranza punto nuove tra gli uomini, da poi che Cristo le predicò con ben altro spirito e con ben altro esempio — sia detto senza volere minimamente far torto alle rette intenzioni ed al sincero fervore del nuovo apostolo. Se non che, venti secoli sono trascorsi e ci troviamo ancora nel periodo dei *precursori*. Quando verrà mai il Messia?

Romain Rolland sembra sicuro di avere trovato la grande responsabile del cataclisma guerresco. Essa è la borghesia, la borghesia guasta e corrotta dalle sue stesse ideologie, traducentisi in imposizioni politiche e sociali: nazionalismo, militarismo, capitalismo. *C'est la faute à Voltaire*. Oggi non c' è

(1) *Les Précurseurs*, Paris, Humanité, 1919; prevedibile epilogo dell'*Au dessus de la mêlée*, Paris, Ollendorf, 1914.

più onest'uomo, che non si senta in dovere di lanciare qualche dardo contro la classe sciagurata, senza neppure riflettere, se per avventura il suo non sia il gesto di Maramaldo. Vivo assolutamente fuori da ogni concezione o vita di classe; sono indotto anzi, a vedere nella *classe*, la specie infima sotto la quale si possa considerare un insieme qualsiasi di esseri umani; e, non foss'altro che per questo, mi guarderei bene dal farmi difensore della borghesia, di cui mi sono anche troppo noti i difetti e le miserie. Ma comincio a trovare che le si attribuiscono troppo più grandi vizi di quel che in realtà i suoi ómeri, non robustissimi, possano sopportare; e che, per converso, le si negano anche quelle poche virtù, delle quali pure ha dato più di una prova, anche nella stessa guerra, e per le quali, d'altronde, potè altra volta rendersi degna del potere e reggerlo fino ai tempi nostri.

Ma non è questo quel che qui conta. Si potrebbe domandare al Rolland: credettero o no i primitivi cristiani che il mondo si sarebbe intimamente rinnovato con la morte degli dèi antichi; ed i riformatori religiosi, che con qualche ritocco al dogma e parecchi al costume, l'umanità si sarebbe rimessa sulla buona strada; ed i riformatori politici ed i rivoluzionari della grande rivoluzione, che spezzato l'antico regime, l'amore, la prosperità, il benessere si sarebbero diffusi per incanto su tutto il mondo civile? Orbene, da un pezzo la tacita vestale non sale più il colle capitolino, e più e più volte le varie

chiese hanno rinnovato disciplina e costume, e da oltre un secolo il terzo Stato governa e sgoverna. Forse le cose si sono gran che migliorate? A giudizio dello stesso Rolland, non pare. E allora? Sarà proprio l'annientamento dell'abborrita borghesia, che ci riaprirà le porte del paradiso terrestre? Con tutto il rispetto degli apostoli dell'internazionale umana, sembra lecito dubitarne.

Comunque, non è neppure in nome d'un prudente, e fino ad un certo punto legittimo scetticismo, che ci si può meglio opporre alla nuova repubblica umana ch'egli vagheggia. Ogni atto di fede rappresenta sempre un movimento propulsore, un'energia viva, rispettabile, feconda. Se non che altro è fede ed altro settarismo. Ora il nuovo libro di Romain Rolland, composto di articoli, recensioni e lettere e versi ed appelli, *scritti durante la guerra*, è riuscito, se pure certamente contro l'intenzione dell'autore, un libro settario. Dico certamente contro l'intenzione dell'autore, perchè, di quando in quando, è evidente l'onesto sforzo da lui compiuto per mantenersi in un'atmosfera di serena umanità. Egli rispetta, ed ama che sia rispettata l'integrità dell'individuo, dichiara di voler guardare piuttosto all'avvenire che al passato, tratta come si conviene la professorale ideologia wilsoniana, rilutta contro ogni dittatura in genere, e, in ispecie, sembra, anche contro quella del proletariato. Soprattutto riconosce quel che fu certamente grandissimo benefizio portato dalla guerra:

la conoscenza tra i popoli e l'avviamento verso l'unità degli spiriti. Chi mai non sottoscriverebbe ad un tale riconoscimento, il quale solo basterebbe a far concludere che tanti errori ed orrori non furono del tutto vani?

Ma la passione troppo spesso travolge l'autore e finisce con impregnare di sè tutto il libro. Il lettore infatti, che fosse vissuto lontano dagli avvenimenti e si accingesse a giudicarli secondo le affermazioni e le risultanze del nuovo libro, dovrebbe arrivare alla singolare conclusione, che la guerra divise gli uomini in due campi: da una parte i manigoldi, i sanguinari, i folli, gli egoisti, gli sfruttatori, quelli che la guerra vollero od accettarono, o vi parteciparono senza mai rinnegarla; dall'altra, i poveri, i savi, quelli che la guerra non vollero, o accettarono per forza, o non vi parteciparono, o dopo avervi partecipato, la maledissero; ossia, secondo la curiosa espressione dell' autore, « gli uomini di coraggio ». Dire che in cotesta classificazione si annida un paradosso, sembra in verità troppo poco: c' è dell' ingiustizia, dell' incomprensione, della cattiveria.

Romain Rolland non sembra neppure lontanamente supporre, che molti, che quasi tutti i più valorosi, cioè, in sostanza quelli che hanno ucciso di più, esponendosi per ciò stesso ad essere più facilmente uccisi, sono anche stati i più generosi, i più buoni, i più miti, i più puri, che mai si possano immaginare. Contraddizione certo formidabile, sulla

quale molto ed a lungo si potrebbe discutere, ma che l'esperienza di chiunque abbia vissuto alla fronte e non appreso da libri o da racconti, conferma inoppugnabilmente. Neppure egli si è reso conto dello stato d'animo di coloro, che ripugnando da ogni violenza accettarono la guerra come prova suprema e divina, come *offerta* molto più che come *offesa*, e quella rinnovarono giorno per giorno, facendone strumento di elevazione spirituale. Ah, certo, ottima cosa le mani pure: anche Pilato mantenne pure le sue! Ma la condizione di colui che si imbratta le mani, non per sè, ma per gli altri, e ne accetta lo strazio; di colui che si addossa la maggior parte possibile d'un triste fardello per alleggerirne altrui, come più umile, è anche forse, e senza forse, più umana e più buona.

Ma di quante altre verità è sfuggita a Romain Rolland ogni comprensione! A cominciare dalla oscura e brutale viltà, che s'annidava nell'animo di tanti nemici della guerra e propagandisti di una pace qualunque, fino alla giustificazione offerta coi suoi scritti a tutti coloro, che per paura od egoismo non vollero partecipare al dolore comune, o, peggio, se ne ritrassero, dopo averlo appena saggiato, abbandonando i fratelli nelle angustie e nel fuoco, ed offrendo loro il contrasto di una vita spudoratamente gaudente; fino alla triste responsabilità incontrata nel suscitare insolubili crisi nell'animo dei combattenti, spesso già serenamente pronti al sacrifizio per un' idea superiore, quale si

fosse, o, comunque, ormai astretti da un giuramento, o costretti da una disciplina mortale. Sa il Rolland di quante migliaia di uomini abbia avvelenato, anzi dannato l'agonia con la visione di una strage inutile, anzi dannosa? O imagina punto che alcuno da lui reso ribelle abbia potuto essere condotto alla disperazione, al suicidio, alla fucilazione?

Ad un uomo che nutrisse le idee del Rolland restavano, a me sembra, al cominciare della guerra, tre vie aperte, dopo avere fatto tutto il possibile per evitarne lo scoppio: o il martirio, o la carità, o il silenzio. Il martirio sarebbe stata certamente la via più grande, la via di Cristo. Gettarsi perdutamente nell'apostolato antibellico, sollevare le genti, attaccare i governi, violare apertamente la legge ritenuta infame, accettare la sanzione inesorabile del legislatore; morire infine, lasciando alle generazioni venture il retaggio della propria dottrina consacrato dal sangue. Ma anche quella della carità operante e viva sarebbe stata pure una ben nobile via! Vivere negli ospedali, curare i corpi, rasserenare gli spiriti, sollevare le miserie; nel buon agire cercare e forse anche trovare l'appianamento del dissidio interiore: ecco un programma degno di infervorare i più alti spiriti. E lo stesso silenzio, se pure meno fecondo, quale austera preparazione avrebbe mai rappresentato per il bando della nuova fede, a guerra finita!

Ma Romain Rolland ha scelto una quarta via,

che difficilmente alcuno giudicherà la migliore. S'è ritirato in Isvizzera e dal suo comodo e sicuro rifugio ha pianto, ha sospirato, ha maledetto; non solo, ma anche raccolto se non tutto, certo assai del peggiore fango rimescolato dalla guerra e l'ha rovesciato sul mondo in furore: olio sul fuoco. Perchè la sua opera, sia pure involontariamente, non è stata d'amore, ma d'odio; perchè le sue buone intenzioni ed i suoi momenti di sincera umanità non sono forse serviti, che a rendere più attraente e pericolosa la compiacenza della vendetta. Triste parola sulle labbra di chi predica la guerra, tristissima su quelle di chi predica la pace!

I «precursori» terminano con un appello ai «lavoratori dello spirito», sparsi per il mondo e per cinque anni separati dagli eserciti combattenti, affinchè si uniscano nel culto della verità senza frontiere, senza limiti, senza pregiudizi di razza o di casta. L'appello non manca di nobiltà e di accenti commossi. Tanto meno piace, che più d'una espressione renda assai difficile il consenso da parte di coloro, che per diverse e spesso lontane, ma egualmente rispettabili ragioni, hanno creduto nella guerra, v'hanno partecipato del loro meglio, e della loro sofferenza e della loro partecipazione non arrossiscono nè intendono arrossire.

Noi non crediamo punto, ad esempio, che vincitori e vinti siano usciti dalla guerra con la stessa miseria di corpi e di anime; ma riteniamo invece per certo, che a quei popoli, che hanno più sofferto

e meglio durato, sia riservato come giusto e d'altronde ineluttabile premio, il migliore avvenire. Soprattutto sembra a noi inoppugnabile, che la vittoria tanto maggiormente abbia fortificato gli spiriti, quanto più duro sia stato il sacrifizio, o quanto meglio, com'è il caso dell'Italia, abbia cancellato ignobili e deprimenti ricordi.

Ma soprattutto a noi sembra impossibile che ci presentiamo ai firmatari dell'appello in veste di peccatori pentiti, a cui si fa grazia dell'« accusa » e del « rimprovero » perchè convinti di « debolezza », di fronte alle « forze elementari delle grandi correnti collettive ». Può darsi che noi abbiamo errato; ma in tal caso i nostri sono di quegli errori, che solo le generazioni venture potranno equamente valutare e giudicare. Nè alcuno potrà mettere in dubbio che essi siano già stati da molti di noi duramente, vorrei dire crudelmente espiati. Ma un accenno discreto anche agli errori dei « precursori », ben lungi dall'essere stati tutti disinteressati e puri, e, comunque, perturbatori di molte serene coscienze, e responsabili essi stessi di non poco sangue versato, non sarebbe stato interamente fuori di luogo. Tanto più che gli errori di coloro che presunsero di librarsi al di sopra, od ebbero il vantaggio di mantenersi fuori della lotta, sembrano, in genere, assai più difficili a perdonare.

« BARLUMI NELL'ABISSO » (1).

(1) Pubbl. in *Piccolo della Sera* (Trieste), 17 agosto 1920.

Henri Barbusse è un avversario rispettabile. Si può, credo io si deve, fortemente combattere; ma è un avversario a cui fa piacere stendere la mano, prima e dopo lo scontro. La sua buona fede e la rettitudine dei suoi propositi sono fuori discussione. Il ricordo delle fierissime sofferenze di guerra lo perseguita, lo esaspera, lo ossessiona; è vero. Ma solo chi non le abbia provate potrà fargliene colpa. Trovarsi nelle fiamme e ringraziare il Signore, perdere la vista ed intonare il *Cantico delle Creature*, è divino; ma la natura umana vuole, che chi porta lo stigma del martirio lo scopra alle moltitudini, perchè il martirizzatore, o colui che si crede sia stato responsabile del martirio, sconti la pena.

Certo, io non ho ancora letto libro come il suo ultimo (1), sincero, penetrante, luminoso, gagliardo, contro la società che ha creato la guerra, l'ha nu-

(1) *La lueur dans l'abîme*, Paris, Clarté, 1920. Precedenti spirituali, in *Clarté*, Paris, Flammarion, s. d. (ma 1918).

trita, ed ancora non sa liberarsene. Sappiamo tutti che cosa siano state le piaghe dell'« imboscamento », delle forniture militari, della disciplina feroce ed inintelligente di guerra; ma Barbusse vi penetra a fondo col suo lucido *bisturi*, e le vuota di tutta la loro putredine. Tutti sappiamo l'ipocrisia delle potenze, che bandirono e riuscirono a far credere d'essere scese in campo per la civiltà contro la barbarie (« la lotta del cielo contro l'inferno » disse un giorno Balfour), ed a guerra finita scoprirono anime di predoni; ma Barbusse indaga, documenta, ricorda alla labile memoria dei popoli con pazienza di giudice istruttore e con vindice eloquenza d'un rappresentante della legge. Il trattato di Versailles n'esce distrutto; Lloyd George, Clemenceau, Wilson, vengono ricondotti sacrosantamente alla loro mediocrità parlamentare, chauvinista, professorale e testarda. Tutto questo sta bene; e se anche qualche strana incomprensione (la spedizione d'annunziana è giudicata « un vile attentato a mano armata ») urta il nostro sentimento e la coscienza del nostro diritto nazionale, la critica d'insieme non perde del suo terribile valore. Ma altro è distruggere ed altro edificare; e la ricostruzione di Barbusse è minata dalle sue stesse basi.

Tutto si deve tentare, egli scrive, perchè la guerra non si rinnovi più al mondo: tutto, compreso la guerra contro i fautori della guerra. Assurdo logico ed etico; contraddizione formidabile e potente, che stringe in una morsa tutti i nuovi apostoli della pace, e li accomuna in una stessa nobile ingenuità — ma sempre ingenuità — con quei democratici e riformisti, ch'essi combattono, come « gli elementi più dannosi del gruppo conservatore ». Che significa riconoscere « alla coscienza ed alla bontà umana il diritto di essere feroci », se non fondare ancora una volta il diritto sulla violenza? La violenza è sempre violenza, e la ferocia sempre ferocia, sia usata contro i buoni, o contro i malvagi. Anzi, poichè i malvagi si difenderanno verosimilmente più e meglio dei buoni, la lotta contro di loro dovrà raggiungere il parossismo. La guerra per essere santa, se così la vorremo chiamare, non cesserà di essere guerra, e vorrà trincee, cannoni, velivoli, mitragliatrici, e disciplina crudele, e lascerà ancora una volta pullulare nell'uno e nell'altro campo tutta la fungaia: imboscati, fornitori, disertori, ribelli.... E chi potrà mai infallibilmente giudicare, se la santità stia da questa e non dall'altra parte, e quali saranno gli Ebrei e quali i Samaritani?

Non c'è stato che Cristo al mondo, che abbia risoluto il problema, una volta per sempre, nella sua integrità: « Amate i vostri nemici ». Questo davvero si chiama dirimere il contrasto nella sua più profonda radice ed annientare la guerra! Ma rispondere con violenza alla violenza, non significa altro che perpetuare nel mondo la dialettica di guerra. Dato e non concesso, che fosse umana-

mente possibile stabilire sempre fra due individui, o popoli, o parti contendenti, il primo responsabile dell'uso della violenza, non per questo il primo violento verrebbe impedito di respingere con la violenza la ritorsione della propria stessa violenza. Di qui una successione interminabile ed irreparabile di violenze. L'umanità si trova da secoli al bivio; di qua l'amore, il perdono, il sacrifizio, l'abnegazione; di là l'accettazione virile del contrasto con tutte le sue dure conseguenze, ma anche con quel bene, spesso non piccolo, che all' umanità da queste stesse conseguenze può derivare. Cercare una via di mezzo è vano.

Ma Barbusse è persuaso che si possa arrivare a dirimere la guerra, fuori di ogni principio religioso, col semplice uso della « ragione ». La ragione difatti è per lui « divina linea diritta », « luce della luce », « sola concezione del vero e del bene », « apparizione divina della verità allo spirito ». Essa « non erra mai », perchè « infallibile » (proprio come il papa !). Dal che sembra potersi legittimamente dedurre, che se il Dio del fondatore di *Clarté* non si chiama più Cristo, si chiama ancora Ragione. Ed eccoci, dunque, dopo poco meno di un secolo e mezzo, novamente alla *déesse Raison!* Come se la ragione non avesse sempre servito nel corso della storia a legittimare tutte le ingiustizie, a sostenere tutte le prepotenze, a difendere tutti gli egoismi! Come se non avesse parlato, via via persuasiva, nei sofisti della Grecia, nei « loici » dell'aristotelismo e dell'averroismo, nel criticismo kantiano, nell'idealismo hegeliano, nell'economismo marxistico, nel positivismo spenceriano ! E come se non fosse stata bandiera e segnacolo di raccolta, appunto di quel terzo Stato, a cui si attribuiscono le responsabilità della guerra, e che si vuole abbattere per sempre !

« *Il n'y a pas d'autre raison, que la raison....* » : Non c' è altro Dio che Allah, e Barbusse è il suo profeta. Perchè questo veramente è curioso : che cotesti nuovi irreducibili nemici del dogma, e refrattari ad ogni principio religioso, erigono tale tempio e tale culto alla loro ragione, che di fronte ad esso templi e culti del cattolicesimo rappresentano sterminati campi di libertà spirituale. Leggete : « *La raison, non le sentiment* » ; « *La raison non la croyance* »; « *N'admettre que ce qui est vrai* » (ahimè ! *quid est veritas ?*). Non vi pare che parli Jehova sul monte Sinai ? Del resto, che occorre ai seguaci della ragione ? « *Un état de foi* », « *une foi intime et caressante* », una « credenza » nella « credenza » della verità. O allora ? Questa « fede » che non è la ragione e sostiene la ragione, non è forse sentimento ? E se questo è, come bandire il sentimento dalla ricostruzione della nuova società ?

È lecito ancora domandare : che faranno i nuovi sacerdoti della Ragione contro coloro i quali non crederanno alla loro idea ? Li manderanno al rogo ? Li faranno uccidere dalle truppe rosse ? Pare veramente che sì : i « nemici della ragione »

saranno «forzati.... a rientrare nell'ordine». Magnifica conquista davvero, che ha per precursori Simone di Monfort e Torquemada! Ma come non s'avvede Barbusse, che la sua *Clarté* non è se non un vecchio «illuminismo», appena appena variato di qualche lustra saintsimoniana e marxistica? E come può mai pensare, che il mondo ne debba uscire rinnovato? Ma se lo stesso statuto fondamentale di *Clarté* già sa di vecchia clausura settaria! Non io certamente mi lagnerò, che nel Comitato centrale provvisorio non compaia nessun partecipe di quell' Italia, che pure, secondo il Barbusse, s'è posta «a capo di ogni movimento sociale». Ma come mettere d'accordo l'«irrevocabilità» l'«inamovibilità» e «completa autorità» dei suoi membri, con la fervida adesione al principio bolscevico, che non ammette mandati superiori ai tre mesi (p. 89) e con l'opposizione ad ogni principio di autorità? (p. 102). O come, lo spirito fieramente anticapitalistico dell'associazione con la gerarchia dei membri, secondo la quota che saranno in grado di versare? Forse che la più umile moneta, offerta dal povero con puro spirito, non varrà la gran somma data dal ricco senza sacrifizio? E l'apostolato sarà giudicato da meno del denaro? O il gruppo si rassegnerà fin d'ora a legarsi con chi possiede di più?

Torno a ripetere: Barbusse, gagliardo distruttore, ricostruisce molto debolmente; anzi non ricostruisce affatto. Seguace di un economismo empirico, che impugna l'ereditarietà e la speculazione, ammette poi, sia pure con certe riserve, la proprietà; imprigionato nelle vecchie formule dell'eguaglianza, dell'accentramento, del controllo, viene via via a ritirare di fatto quelle concessioni, che in principio ha riconosciuto legittime all' individuo, alla regione, alla nazione. Il suo mondo sottoposto ad un «potere centrale» di uomini «ragionevoli», rievoca l'architettura geometrica della monarchia universale di Dante, senza possederne l'afflato divino È un passato morto, dal quale non so davvero come si possa trarre alcuna speranza o buon presagio per l'avvenire.

Henri Barbusse, accogliendo da persona dabbene e di spirito la presente critica, mi risponde privatamente impugnando ogni relazione tra il criticismo kantiano e l'imperialismo tedesco, negando all'imperialismo in genere ogni base razionale, e sostenendo, che a ristabilire la verità nella coscienza universale non occorra altra luce che quella «du bon sens et de la moralité, qui sont exactement les mêmes». Riservandomi di illustrare in altra e migliore sede le relazioni tra criticismo speculativo ed imperativo categorico e tra imperativo categorico ed imperativo politico e militare, vorrei chiedere fin d'ora a Barbusse: è o non è disposto ad ammettere la razionalità di quel monumento di logica umana, che è il *Principe* di Nicolò Machiavelli? Nel quale, se son erro, tanto la «bru-

tale dottrina del fatto compiuto », quanto « la brutalità abilmente basata sulla menzogna », sono appunto consigliati, sull'esperienza e col consenso (cioè sul « buon senso ») dei tempi, come i migliori ed i più razionali mezzi di governo. Ma come, d'altra parte, neppure lontanamente s'avvede, che « buon senso e moralità » appartengono a quella vaga terminologia, entro la quale ciascuno, con maggiore o minore consapevolezza, riesce a fare comodamente entrare il proprio piccolo « io »?
(gennaio 1921).

INTERMEZZI CERVANTINI (1).

(1) Pubbl. in *Fanfulla della Domenica*, 4 luglio 1915.

Spagna del primo Seicento: Spagna di *hidalghi* che s'avviano a diventare *pícari*, di sacrestani trafficanti tra la chiesa e l'alcova, di studenti affamati e girovaghi, di soldatacci irti di sfregi e di cicatrici; Spagna soprattutto di meretrici e di mezzane, di bravi e di affiliati alla mala vita. Terribile gorgo, nel quale lentamente, ma sicuramente, concorrono i detriti di una società in rovina: gli spuri nati dall'adulterio o dagli amori clandestini di un clero sensuale, violento e corrotto, i traditi da una giustizia che si vende spudoratamente, i sospetti all'autorità religiosa, i figli d'un malaugurato incrocio di razze, accumulante nel sangue di un individuo, come nel fondo d'un vaso, la feccia di due civiltà. Tra la legge teocratica, d'una purezza adamantina e fredda, ed il costume anelante ai godimenti più sfrenati ed animaleschi, non v'è più mezzo d'intesa; ad una sorveglianza opprimente e ad una repressione feroce, si contrappone un'ipocrisia untuosa e pavida, o la ribellione diabolicamente organizzata. *Carolo quinto imperante*,

la Spagna aveva esteso il suo impero sul mondo; ma il suo era stato un impero d'armi e non di spiriti. Ora la forza bruta stratifica i popoli, non li confonde, e tanto meno li assimila. Le galee che dalle colonie veleggiavano verso la madre patria, cariche di tesori, se ne tornavano con strumenti di tortura e di strage; la ricchezza portava lusso e non benessere, ozio e non lavoro, e si accumulava nelle mani dei pochi, avidi ed astuti, per volgersi in spaventosa miseria nelle mani dei più. Ed affrettò la decadenza: troppo debole ossatura per un così grave manto regale, la nazione piegava lentamente, s'intristiva, si accasciava. La Spagna dell'ultimo Cinquecento e del primo Seicento è ancora, certo, una figura regale; ma sul suo viso cereo si disegnano chiazze di corruzione, e sotto il suo manto d'oro e di gemme è un corpo che si consuma in brividi di febbre. Un sottile lezzo di putredine ne esala, che ci deprime e ci prende alla gola.

Cervantes non ha riguardi: strappa veli e tessuti, addita, descrive, sonda le piaghe, e non se ne impensierisce, ma ne ride. La ragione sta in questo: ch'egli ha conosciuto assai bene il suo mondo, vi è vissuto dentro, n'è rimasto anche scottato ed offeso; ma non ha mai pensato che ve ne potesse essere un altro migliore. E la sua gioia sta appunto tutta qui: nel riviverlo in opera d'arte. Io non mi sono mai potuto persuadere che gli ammonimenti morali, coi quali si chiudono, o dei quali sono disseminate le *Novelas*, abbiano da interpretarsi altrimenti che come concessioni prudenti a quella «guardia vigilante» ch'era la censura religiosa. Gli *Intermezzi*, non proponendosi il gran quadro d'umanità alla *don Quixote*, e tanto meno la pretensiosa parenesi della commedia, ma scivolando con garbo, con *nonchalance* quasi, meno sospetta alla censura, fra gli atti di quella, o fra la *loa* accaparrante e *l'auto* austero, poterono farne a meno: e fu certo tanto di guadagnato.

D'altronde, che c'entrava mai la morale? L'intermezzo è l'attimo di vita fuggente — così almeno l'intende il Cervantes, — richiamato per sè, perchè rinnovi in noi l'impressione di quel complesso di elementi esteriori e sensibili, che usiamo appunto chiamare *vita*; e non per farci meditare e tanto meno per raggiare nel nostro spirito la luce dell'assoluto e dell'eterno. Rinsaldare «col pensiero che dura ciò che si libra in mutevole apparenza» può essere ufficio di angeli, ma non certo di un povero grand'uomo, che ha vissuto e però sofferto ed anche peccato assai; e neppure di un artista il cui regno è di questa terra ed a questa terra chiede le sue ispirazioni. E delle sue stesse rappresentazioni gode così, senza sapere e senza chiedere perchè; il che vuol dire, unicamente perchè il tumulto della vita esteriore, con le sue figure comiche o lagrimanti, già gli pare di per sè un gioco magnifico.

Ma cotesta gioia non ha, non può avere radici profonde. Vi sono opere d'arte intessute di dolore,

che riposano e ristorano, perchè il dolore non è dolore in sè, ma solo in quanto lo spirito non riesce a discioglierlo nell' universale ordine delle cose. Ma ve ne sono altre, come questa cervantina, nelle quali anche il riso più sfrenato e più fervido lascia nell'animo un che d' amaro; perchè la gioia dell'attimo non riesce che a far sentire più vive e presenti le due eternità di dolore che lo circondano e lo isolano. Ed ecco perchè io interpreto gli *Intermezzi* pessimisticamente.

Non vorrei essere frainteso. Io non nego punto la gioia che ne emana: ad analogia di motivi, io ne trovo, anzi, infinitamente di più in un Intermezzo cervantino che non, mettiamo, in uno *Spiel* di Hans Sachs, e più forse che non in una stessa novella del Boccaccio; ma si tratta di gioia d'ordine estetico e cerebrale, cioè riflessa, e non d'ordine sentimentale, cioè pura e fresca ed originaria. Il Boccaccio partecipa col cuore alla sorte dei suoi personaggi comici, li accompagna con la sua simpatia e li acquista alla nostra, implicitamente od esplicitamente assolvendoli con l' indulgenza dell' uomo di mondo, che sa di non dovere prender troppo sul serio le colpe d'amore, o con lo spirito d' un uomo del Rinascimento che è disposto a molto concedere ed a molto perdonare su tutto quanto porta gioia alla vita. Hans Sachs racconta bonariamente ed a modo di parabola. Le scappatelle o le scapataggini dei suoi personaggi lo divertono assai se lievi (ed allora che franche, che oneste risate!), o lo inducono, se

gravi, a sermoneggiare presso i suoi buoni Norimberghesi, perchè si guardino dalle arti e dai costumi dei *Welsche*, i quali, come si sa, hanno strette relazioni col demonio. In sostanza, vivendo fuori del mondo che rappresenta, e non riuscendo neppure a riconoscerne i motivi interiori, ne giudica col buon senso di un onesto cittadino germanico del secolo XVI, e si commuove, e compassiona alla fine il colpevole, col piglio di un uomo che si sente in petto un cuore tanto fatto.

Ma Cervantes si trova in tutt'altra condizione di spirito. L'ignominia dei suoi personaggi lo diverte, non perchè sia ignominia, ma perchè, artisticamente, è interessante. Non ha simpatie nè antipatie, non moralizza nè indulge; guarda soltanto con occhi maravigliosamente limpidi, e ritrae, sintetizzando i colori nel semplice e violento contrasto del chiaro-scuro. Manca lo sfondo dell'anima e manca la figura intermedia. I suoi personaggi non pensano, non riflettono, non hanno dubbi, non hanno rimorsi: creature, o meglio figure estremamente semplici, agiscono, decisamente, per impulsi elementari. Sono sensuali, astute, furfantesche, idiote, o come si voglia, ma tutte d' un pezzo. La Leonarda delle *Novelas* contrastava ancora al peccato lungamente, e decorosamente se ne pentiva. La Lorenza, invece, del *Vecchio geloso* proclama alta la sua libidine, come un diritto, e la vergine nipote accampa tranquillamente le sue pretese sul « fracorrado ». È logico che il vecchio

marito di Leonarda finisca da eroe dopo un lungo contrasto interiore, e che il vecchio marito di Lorenza rimanga invece, senza che minimamente ne dubiti, un perfetto imbecille.

C'è, insomma, negli *Intermezzi* un curioso procedimento di sintesi, per il quale il *ritratto* del *Don Quixote*, diventato *disegno* nelle *Novelas*, si riduce a semplice, incisiva *silhouette*; la festa ed il trionfo dei violenti colori si concentra nel contrasto abbacinante del bianco e del nero. Ora, codesta aridità plastica e pittorica, espressione esterna di un'aridità interiore, finisce col turbarmi, col darmi un senso di disagio, che quasi si tramuta in sofferenza. Non c'è angolo, dove io possa guardare con la sicurezza di trovarvi un senso di riposo: non un lembo di cielo azzurro, non uno scorcio di paese, non la gorgogliante fontana di un *patio*, non l'opulenza di un giardino; ma aule sudice di una giustizia ancora più sudicia, ma l'alcova dai dubbi profumi di una pubblica meretrice, ma il fumigante ridotto di una masnada di malviventi. E neppure c'è momento, in cui io veda, in cui io senta, il fervido mondo castigliano vivere altrimenti che di mera vita animalesca. Beato voi, cavaliere della Mancia, che portaste entro la vostra fronte corrugata un troppo nobile sogno di cortesie e di amori, perchè fosse compreso dai vostri savi contemporanei, e vi aveste in compenso e risa ed oltraggi; e beato ancora voi, onesto e corpulento Sancho Panza, che in pura devozione consentiste a trascinare di terra in terra la vostra sincera paura e la vostra volontà di vivere in letizia; ma tristissimi e ripugnanti voi, sacrestani degli *Intermezzi*, dalla sottana alzata e succinta, danzanti *l'escarramán* al suono della chitarra, e voi procuratori godenti il frutto della bestialità dei divorziati, e voi soldati, festeggianti col rivale le vostre sconfitte d'amore! C'era ancora in Rinconete e Cortadillo, piccoli *hidalghi* della malavita, ragazzi murillani giocondi e baranti nell'osteria del Mulinello sotto l'ardente sole dell'Andalusia, c'era ancora qualche cosa di più nobile, che non in Trappola, elogiatore osceno della morta Comodina! Ed è appunto per tutto questo, voglio dire per questo deserto sentimentale e morale, a traverso il quale si spande senza eco la fragorosa gioia degli *Intermezzi*, che la rappresentazione loro mi si risolve in un fiero pessimismo. Mai riso d'artista mi è penetrato più a fondo, mi ha trascinato con maggiore violenza; ma anche mai riso d'artista mi ha lasciato più triste e più vuoto e con un più penoso senso come di vertigine....

Gli *Intermezzi* non si riassumono, o se vogliamo, non si riassumono se non indicandone semplicemente i motivi. Alcuni, come il ritorno del marito, o il quadro delle maraviglie (un favolello analogo si racconta ancora oggi in Italia a carico dei cuneesi), o l'amante fatto passare dietro un paravento, sono tradizionali e comuni a tutte le letterature europee; altri, invece, risultano di pura invenzione. Ma cotesto vuol dire poco: l'essenziale

è che tutti cotesti motivi hanno preso l'anima cinquecentesca spagnola e le forme violente del realismo cervantino. Ed occorrerebbe che ad ognuno fosse familiare lingua, ritmo e spirito castigliano, perchè l'opera d'arte si accogliesse e si intendesse nella sua mirabile integrità.

Per fortuna, ne abbiamo oggi una versione eccellente (1). Alfredo Giannini ha qualità di traduttore veramente eccezionali. Già nelle *Novelas* aveva dimostrato di saper trasfondere lo spirito cervantino nelle pure forme della nostra novella cinquecentesca. Oggi la sua lingua si è anche meglio temprata. Ella ferve e punge ed incide, a seconda dei casi, agile od impedita, molle di ritmi popolari o contorta e spezzata, curialesca o furbesca; lingua tagliente di ciane, lingua untuosa di sacrestani. Ed il selvaggio gergo della mala vita cinquecentesca spagnuola trasporta e fonde nel selvaggio gergo della mala vita cinquecentesca nostra, pazientemente e argutamente ricomposto a traverso novellisti e commediografi, diaristi e polemisti. E piega la parola viva e pura del popolo toscano alle significazioni della vita popolaresca castigliana: infedeltà singolare e saggiamente meditata, la quale risponde ad un assai più nobile e perfetto concetto della fedeltà d'un traduttore, che generalmente non si abbia. Perchè, essendo l'opera del tradurre necessariamente di approssimazione ed empirica, tanto più varrà, quanto migliori e più efficaci mezzi offrirà per ricostruire in noi, anche con l'analogia, l'opera d'arte originale, e per risentirne il commovimento.

(1) M. CERVANTES, *Gli Intermezzi*, tradotti ed illustrati da ALFREDO GIANNINI, Lanciano, Carabba, 1915 (« Antichi e Moderni » n. 17).

« LA VITA È UN SOGNO » (1).

(1) Pubbl. in *Piccolo della Sera* (Trieste), gennaio 1921.

Calderón torna. Non c' è più Carducci, che gli faccia *bau bau* e che lo addenti ai polpacci, e potrà girarsene tranquillo per le piazze e per le aie della penisola. Torna, d'altronde, non più travestito, ma degnamente vestito all'italiana (1), ospite preceduto, annunziato, presentato da lunghi, amorosi e ponderosi studi (2). Neppure vi saranno più narici offese dal leppo di bruciaticcio, od occhi dalla vista del sangue umano: terzo e quarto Stato ci hanno avvezzi a ben altri roghi ed a ben altre stragi, perchè dobbiamo ancora guardare l'effige di Torquemada o di Pizzarro, a traverso le aperture delle dita, come la Vergognosa di Pisa. Dunque, apriamo le porte, e riceviamolo.

(1) Anzi degnissimamente, a cura di A. MONTEVERDI, Firenze, Battistelli [1920]; Biblioteca Iberica Antica. Altra recente versione, a cura di G. MARONE, Napoli, « L' Editrice Italiana », 1920: traduttore indubbiamente d' ingegno, ma traduzione molto discutibile.

(2) A. FARINELLI, *La vita è un sogno*. Parte I: *Preludi al dramma di Calderón*. Parte II: *Concezione della vita e del mondo nel Calderón*, Torino, Bocca, 1916.

Calderón è la Spagna, veramente tutta la Spagna di quel Seicento, nel quale nacque, visse e morì, durando la sua vita quasi quanto il secolo. Grande privilegio essere la sintesi di tutto un popolo; ma tristissimo essere la sintesi di un popolo traviato e ormai presso al dissolvimento! Pure una volta, bisogna riconoscerlo, egli tentò di espandersi al di là, molto al di là, del cerchio chiuso della propria nazione, e meditò e scrisse e fece rappresentare *La vida es sueño*. Ma gli mancarono la forza e la ferma volontà di prorompere, ed il cerchio gli si richiuse intorno più stretto che mai. Veramente sembrava che avesse già cominciato ad erigere la superba impalcatura d'un tempio, nel quale il Divino potesse ricevere culto da tutte le genti; durante la costruzione, a poco a poco ed insensibilmente, l'edifizio prese invece la linea, il colore, la mole massiccia dell'Escuriale. Diventò convento, carcere, caserma; e non si trovò più alcuno che vi volesse entrare, se non fosse domenicano, o uomo di corte, o buffone, o *bravo*.

La *Vida es sueño* non è, non è punto quel dramma universale, che una critica centenaria, sia condannandolo, sia portandolo alle stelle, concordemente vorrebbe. Contiene, è vero, lo spunto d'un dramma universale, ma niente di più; lo spunto muore soffocato sul nascere, assai prima che riesca a crescere, ad organizzarsi, ad affermarsi in motivo. C'è alcun che nel dramma, che richiami minimamente la traboccante amarezza dell'*Ecclesiaste*, la luminosa atarassia di Budda, la formidabile volontà antivolitiva di Schopenhauer, il canto universale ed umano di Leopardi? No, no! c'è semplicemente un principe crudele, Sigismondo, che, nato sotto maligna stella, e cresciuto dal padre in solitudine selvaggia, ed ammesso, nell'intervallo di due sonni, alla prova d'un giorno di regno, chiude la sua breve e torbida esperienza con l'affermazione, che la vita è un sogno e che i sogni sono sogni. Ma quell'intervallo gli è bastato per minacciare di morte cortigiani e congiunti, per tentare violenza contro una giovine indifesa e per «defenestrare» un servo. E queste, se non sbaglio, sono realtà.

In ogni caso, dire che la vita è un sogno, significa ben altro, che dire ch'essa è *vanitas vanitatum*, cioè vanità pura, cioè nulla. Il sogno presuppone la veglia e, come tale, è già qualche cosa. Come il sogno della vita presuppone necessariamente la veglia della morte, dell'altro mondo, dell'eternità, ecco che, nel dramma stesso di Calderón, esso pure prende consistenza e realtà. Anzi tale consistenza e tale realtà, che finisce col farsi determinatore di quella stessa veglia, che dovrebbe superarlo e comprenderlo. Non è forse la vita terrena il sogno, durante il quale commettiamo quei peccati, che ci danneranno eternamente all'orrore delle tenebre ed allo stridore dei denti; o ci acquistiamo quei meriti, per i quali saremo eternamente accolti tra le armonie delle sfere superne? Che potrebb'essere, dunque, di più reale?

Ed eccoci, già per questo stesso, di fronte ad una più o meno consapevole, ma vigorosa affer-

mazione di vita, ed immersi, volenti o nolenti, nel realismo. L'universalità si perde, ma il dramma rimane. Del resto, *nothing come from nothing*, dal nulla non nasce nulla, diceva Shakespeare: da una negazione perfetta neppure il dramma, a rigore, potrebbe mai nascere. Intanto, la figura di Calderón si chiarisce e rientra nella sua naturale famiglia: l'arciprete de Hita, Cervantes, Lope, de Quevedo, l'anonimo di *Lazarillo de Tormes*, Murillo, Velazquez, Goya.... C'è forse un'espressione viva e vera d'arte spagnola, che non sia realismo?

Ammettiamo, dunque, anche il realismo della « Vita è un sogno », e tolleriamo pazientemente anche il piccolo dramma umano di Astolfo, di Stella e Rosaura, che innestandosi al dramma di Sigismondo e Basilio (il quale vorrebbe essere divino e non può), tanto ha dato sui nervi alla buona critica. Senza la duplicità dell'azione, uno scorcio di vera vita spagnola, riconoscibilissimo anche a traverso i voli degli ippogrifi, e sullo sfondo del più bizzarro paesaggio polacco che mai si possa imaginare, sarebbe rimasto tagliato fuori. Quella brava gente, preceduta, accompagnata, seguìta da tutte le girandole e da tutti i mortaretti del « cultismo », arriva in buon punto per richiamarcelo alla vista ed alla memoria. Sentite quant'è grazioso il saluto di Astolfo a Stella:

All'apparire delle vostre mirabili luci, simili alle comete, ben mescolano salve diverse i tamburi e le trombe, gli uccelli e le fonti, poichè alla vostra vista celeste sono con musica eguale, e con somma maraviglia, gli uni clarini di piuma, l'altre uccelli di metallo; e così vi salutano signora, come loro regina gli spari, come Aurora gli uccelli, come Pallade le trombe, e i fiori come Flora, perchè siete, ingannando il giorno che già la notte scaccia, Aurora nella letizia, Flora nella pace, Pallade nella guerra, regina dell'anima mia.

Veramente non cede a nessun altro, se non forse a quello di Sigismondo — così presto ha appreso cortesia! — sopraffatto dalla bellezza di Rosaura:

Idropici, credo, devon essere i miei occhi; che, mentre bere è morire, sempre più bevono: così io, sapendo che mi dà morte vedere, per vedere mi lascio morire. Ma ti vegga io e muoia: vinto ormai, non so, se mi dà morte vederti, non vederti che mi darebbe. Sarebbe più che dura morte, ira, furore, fiero dolore; sarebbe vita, ecco, e ne ho colto tutta la crudeltà; poichè dar vita a un infelice è come a un felice dar morte.

Vi sentite legare i denti? Vi prende il capogiro? Abbiate pazienza: questa è la Spagna.

Com'è la Spagna, che parla per la bocca di Clotaldo, quando ammonisce la figlia: « Uomo che vive offeso non vive », o, peggio, così la conforta dell'oltraggio: (il tuo principe) « non t'ha potuto offendere no, neppure se t'ha percosso audacemente la mano sul viso ». Com'era la Spagna, quella che si divertiva un mondo ai lazzi del Pensiero in abito di buffone ed in ufficio di Sancho Panza, nell'*Atto sacramentale* « Dio per ragione di stato »; e quella che andava in delirio alla bestia-

lità di quel marito, che obbliga il chirurgo ad aprire le vene della moglie per immergere le mani nel sangue di lei, e lavare così l'onta immaginaria del proprio blasone, secondo che rappresentava la commedia di cappa e spada *El Médico de su honra*: opere, e l'uno e l'altra, del medesimo cavaliere di Santiago e cappellano reale don Pedro Calderón. Chi sia debole di nervi o soffra di mal di cuore, non ha che a coprirsi il viso d'un velo, come Agamennone nel quadro di Timante....

Certo, spazio per l'aria, per il verde, per l'umanità, per l'amore, nella *Vida es sueño*, non ce n'è, e tanto meno per la libertà. Tutti sono servi, e godono e sono fieri di essere servi; e ne hanno in premio la felicità in questa vita ed il paradiso nell'altra. Il solo, che per un senso di superiore equità viola la legge e si ribella, è condannato a carcere perpetuo da quel medesimo che gli deve tutto: salvezza, libertà, trono. « Non c'è più bisogno del traditore, quando il tradimento è passato »; dice Sigismondo; e tutti applaudono.

Questa voluttà e pervertito orgoglio del servaggio che si riassume nella spaventevole formula di Sant'Ignazio *perinde ac cadaver*, è il tarlo roditore e corrompitore della civiltà spagnola. L'opera d'arte può per un certo tempo salvarsi, anzi di quella stessa putredine nutrirsi e vivere e farsi espressione durevole; ma poichè la nazione sia consunta, anche l'arte finisce. Intanto, e pur troppo, il mondo di Calderón non è punto invecchiato; anzi è certamente più giovane oggi, che non dieci o vent'anni fa. Non ci sono anche oggi popoli che alzano le braccia gridando: *cupio servire*? Solo i termini sono leggermente spostati: non è più *el meyor alcalde el Rey*, ma il proletariato....

GIUSEPPE ROUMANIHO (1).

(1) Pubbl. in *Marzocco*, 28 maggio 1916.

Me li sono rivisti passare tutti i miei vecchi amici d'altri tempi, il giorno che mi sono capitati tra mano i racconti di Roumaniho (1): *conteurs* francesi dal frizzo audace e dal sottinteso furbe-

(1) *Racconti provenzali in versi e in prosa*, Traduzione, introduzione, note e riscontri di MARIO CHINI, Lanciano, Carabba, 1915.

Il Chini ha raccolto per ogni novella preziosi e abbondanti riscontri. Ma altri se ne potrebbero aggiungere. Ricordo, ad esempio, che il motivo della novella « Il signor Coumbescuro » si trova tal quale in Hans Sachs ed in parecchi novellieri tedeschi del suo tempo; che la novella della « capra » può ritenersi una delle tante variazioni della farsa di « maître Pathelin », e che la novella del « Fabbro presuntuoso » ha stretta relazione con quella (se ben ricordo, pistoiese) di « Pipetta bugiardo », accolta anche da Carducci e Brilli nella loro *Antologia.* Il racconto « del Merlo e della Merla » mi sovviene d'averlo letto, bambino, in un *Almanacco universale per le famiglie,* che credo si pubblichi tuttora a Milano. La novella delle « Pernici » fa pensare al « Calandrino » boccaccesco ecc. Un buon volume d' insieme sul *Félibrige* si può oggi segnalare ne *La poesia moderna in Provenza* di L. GRAZIANI, Bari, Laterza, 1920.

sco, novellieri italiani dalla vita gaudente e dal grave discorso; raccoglitori tedeschi di *Schwänke* ridanciani e grossi, e, nello sfondo, l' India antica, madre di saggezza. Ma nell'opera provenzale la punta scalfisce e non trapassa, ed il sottinteso si fa innocente e la vita diventa casta e bonario il discorso; se si ride, si ride con garbo latino: solo l'intreccio rimane su per giù lo stesso. Ma la saggezza s'adatta alle costumanze di una provincia francese, tagliata un poco fuori dal fervore della vita nazionale ed un poco sonnolente sotto le carezze del suo sole e sotto la ninna-nanna del suo mare azzurro.

Perchè indubbiamente Giuseppe Roumaniho era molto saggio: tanto saggio, che se tutti fossero come lui, non ci sarebbe bisogno di carabinieri e neppure di giudici e neppur di medici. Già si sa, che i medici sono i peggiori responsabili delle malattie, come gli avvocati dei litigi degli uomini. Ognuno dunque se ne vivrebbe tranquillo nella condizione in cui è nato, come quella che evidentemente gli è stata assegnata dal buon Dio; e non metterebbe il capo fuori di casa sua, essendoci per avventura sempre qualche tegolo pronto a cadergli sopra. Che se proprio a qualche scapestrato venisse in mente, che al di là del Rodano o delle Alpi sono gran cose da vedere, e che una modesta casetta, occhieggiante tra gli ulivi della *Crau*, non vale un superbo palazzo nei *boulevards* parigini, a costui si potrebbe raccontare di quei parenti, che

per volere il figlio avvocato si ridussero, l'uno a morire di crepacuore e l'altro a mendicare per la strada; o anche di quella ragazza, che vollero fosse educata in convento alla cittadina, e che poi si innamorò di un moscardino che le divorò tutto il suo: e ce ne fosse stato! E lascio del piccione, che per aver voluto lasciare il rifugio dei suoi vecchi, se ne tornò mogio e spennato, che per poco non era mangiato vivo dallo sparviero od ucciso dalla sassata di un monello; e lascio del gallo, che per aver gironzolato fuori del pollaio, e fatto dispetto al vento, al fuoco ed al vecchio S. Pietro che celebrava la messa, finì passato per lo spiedo ed infisso in vetta in vetta al campanile. Dunque, niente viaggiare, chè non si sa mai che cosa vi possa capitare, e niente idee di grandezza superiore al vostro stato, se non volete finire con l'essere mangiati vivi o arrosto, ch' è su per giù la stessa cosa.

E se vi piace dar retta al Roumaniho, non vi date al gioco, e tanto meno al bere; e neppure se aveste sempre la lingua asciutta come un legno stagionato. Sapete che avvenne al «reverendo Tappetti» per l'affare della lingua asciutta? Che predicando il venerdì santo davanti a gran folla, e credendosi di alzare la croce per benedirla, alzò invece la boccia di vino, che teneva nascosta in un cantuccio del pulpito. Per le matte risate dei parrocchiani ebbe a svenire, e per poco a rompersi la testa contro l' impiantito. D'altra parte, se il legnaiolo giocatore se la svignò dalle grinfie di

Lucifero fu un vero miracolo, e solo perchè per tutta la vita era rimasto fedele alla moglie; chè, nonostante tutta la sua furbizia, già il diavolo se l'era preso e se lo trascinava all' inferno. E laggiù altro che zizzole! Ancora. Non vi lasciate trascinare a dir male del prossimo o dei vostri, specie voi donne, che avete la lingua lunga; perchè vi potrebbe accadere non solo di perdere i ceci del vostro cappellano, ma anche la vita eterna che è ancora peggio. E se qualcuno vi offende, perdonategli, anzi vogliategli bene. Roumaniho sa di un padre, che dopo aver diviso in parti eguali il proprio avere tra i figli, regalò d'una bella croce di brillanti quello dei tre che aveva salvato dalle acque il suo peggior nemico.

Morale grossa? Morale alla buona? Morale da contadini di Cucugnan? Oh Dio! Non sosterrò certamente che qui siano raccolti i risultati di un'alta speculazione, o anche semplicemente di una ricca e penetrante osservazione di vita. Ma insomma, mettiamoci una mano sulla coscienza, e vediamo un poco se i mali passi, ai quali ci hanno portato parecchi secoli di morale cristianeggiante o razionalistica permettano per l'appunto di ridere alle spalle del buon Roumaniho.

D'altronde, bisogna riconoscergli che s'è mostrato sempre qual'era; senza montare sui trampoli di una cultura che non aveva e sapeva di non avere; ma anche senza abbassarsi a solleticare i cattivi gusti del pubblico, come i più, di molto

maggiore ingegno di lui, hanno sempre fatto e fanno tutt'ora. Il che, certamente, è buonissima cosa e per l'uomo e per l'artista. Egli vedeva che i paladini del pensiero libero cominciavano col negare la libertà a quelli che la pensavano diversamente da loro; che gli uomini nuovi, una volta giunti al potere ed arricchiti, opprimevano e tesoreggiavano ch'era un piacere; che progresso significava per i suoi seguaci fanatici, prima di tutto violenza e poi, a suo tempo e con tutto comodo, ricostruzione alla peggio. Che maraviglia se, alieno per natura dal fare volontariamente il male, anche se a fin di bene, e impotente (questo, s'intende, va pure riconosciuto) a dominare o anche semplicemente ad interpretare la storia, conchiudeva che il progresso era una gran fisima e gli uomini nuovi dei gran farabutti? Chi non ha pensato altrettanto, almeno una volta in vita sua, scagli la prima pietra!

Sembrerà superfluo rilevare che il Roumaniho da buon conservatore cristiano e realista, nutriva il massimo rispetto per le cose e le persone sacre. Ma ciò non gli impediva di ridere sui santi, diremo così, più alla buona. Quel povero S. Pietro per esempio, così caro alla tradizione popolare, passa continuamente da un guaio all'altro. Ora è il gallo insolente, che gli viene a cantare *chicchirichì* mentre dice la messa solenne, e lo fa confondere e arrossire del fallo antico; ora è il Padre Eterno che gli vuol dare moglie a tutti i costi; ora il gesuita, che gliela fa sotto gli occhi ed entra in Paradiso a

suo dispetto col francescano, servo di Dio, sulle spalle. C'è proprio da volergliene, se un giorno, tra per la confusione d'essersi lasciato prendere da un momento d'ira, e tra per il rabbuffo solenne avutone dal Padre Eterno, si sbaglia e pone la testa di Satana sul corpo della donna e quella della donna sul corpo di Satana? Ma, in fondo, è anche lui un santo pieno di saggezza e di bontà, e se il legnaiuolo giocatore gli avesse dato retta non si sarebbe poi trovato a tu per tu col diavolo, con grave rischio di perdere l'anima. C'è da scommettere che, quanto a lui, aprirebbe la porta del Paradiso a tutti quanti. Ma chi ci arriva, dopo morte, fin lassù? Lo seppe il buon curato di Cucugnan, quando gli venne voglia di andare un poco a vedere come stavano le cose dell'altro mondo: « Vediamo un po'. Abbiamo detto Cucugnan. Cu.... Cu.... Cucugnan. Ci siamo! Mio caro reverendo, mi dispiace tanto di dirvelo, ma la pagina è bianca. Non c'è un'anima. Non ci sono cucugnanesi in Paradiso, come non ci sono spine in un letto! ». A sentirsi dire di coteste cose da S. Pietro in persona, che, inforcati gli occhiali, scorre nel gran libro dei beati, c'è da farsi venire la pelle d'oca, se non proprio da pigliarsi un accidente. Ed il peggio è che cucugnanesi neppure ce n'erano in Purgatorio; ma tutti quanti si rivoltolavano nella pece bollente dell' Inferno, tra i raffi dei demoni, come ebbe a vedere coi propri occhi lo stesso curato Martin!

Conseguenza: sono necessari anche per i cucugnanesi, come per tutti i gioiosi, troppo gioiosi abitanti del paese dove Rodano stagna, di tanto in tanto, dei buoni bucati di coscienza. Non è proprio che sia gente peggio delle altre, ma le marachelle le fa e ci piglia il mal vezzo. Roumaniho sa del tale che si ubriaca tutti i giorni, del tal altro che spolvera le spalle alla moglie, d'un terzo che pela i polli vivi senza farli strillare, d'un quarto che quando incontra il Sacramento seguita la sua strada col berretto in capo e la pipa fra i denti fiero come un Artabano; ed anche che « Caterinella, quella disgraziata che portava il suo bel nasetto sempre all'in su, finì col rimetterci l'onore » e di precipitare nell' Inferno. Ah l'amore!

C'è da credere che Roumaniho la pensasse a questo riguardo su per giù come il Manzoni: essercene già tanto a questo mondo, che proprio non vale la pena di aggiungercene dell'altro. E però nei suoi racconti appena appena vi fa capolino, e, insomma proprio quel tanto che è necessario perchè questa sciagurata razza, che sono gli uomini, non abbia a perdersi del tutto. Pure, in un episodio in versi, *Le Sognatrici*, l'amore prende la mano al novellatore e scorrazza liberamente su per i fioriti poggi di Provenza: liberamente, s'intende, fino ad un certo punto, perchè sempre e sindaco e curato lo tengono d'occhio. *Le Sognatrici* sono la perla tra le novelle serie del Roumaniho, a quel modo che il *Curato di Cucugnan* sarebbe la perla tra le

facete, se.... l'autore l'avesse scritta da sè, e non presa di sana pianta da Blanchot de Brenas!

Lena e Margherita stanno in gran pensiero per i loro fidanzati, marinaio l'uno, muratore l'altro. Naviga lontano il marinaio, sta nel villaggio il muratore; ma il primo ha promesso di tornare e s'attende a giorni; il secondo soffre a letto per gran febbre e sembra che Dio lo voglia per sè. Le due ragazze si confidano sogni, angosce, speranze. Ed ecco che il muratore s'avvia a guarire ed il naviglio sta per toccare porto. Lena spalanca la finestra della cameretta e annaffia al davanzale le piantine in fiore. E canta:

Quando la rosa dal bocciuol s'è sciolta,
Bisogna che sia colta.
Ohilà, ohilì!...
Lisetta cara adornami la testa,
e sii brava, sii lesta.
Ohilì, ohilà!...
I tamburini facciano *tà, tà*....
Spìcciati Margherita; il doppio suona.
Mettimi la corona,
Ohilà, ohilì....

La nave è all'àncora, ma il marinaio manca: è morto in viaggio, ed ora riposa fra le alghe in fondo al mare. Evidentemente un poco di polline romantico dai giardini di Lamartine e Chateaubriand è stato portato sulle ali del vento nella gaia Provenza ed è penetrato nell'orticello del Roumaniho. L'amore di Lena e Margherita ha per sfondo il mare azzurro azzurro ed il grigio degli

uliveti, e florisce fra schiocchi di nacchere e rulli di tamburelli. Per la prima volta, anzi, il paese sembra volere partecipare alla vita degli uomini; li carezza nella gioia e scava loro l'abisso del dolore. Un'altra volta, ed è, se non erro, l'ultima, s'affaccia deliziosamente, ma Dio, con che fretta! « Quando arrivarono i Santi e la Sorga sembrava carreggiar dell'oro, portando le foglie morte dei salci e dei pioppi.... ».

Io non so se nelle altre opere del Roumaniho, dalle quali pure il traduttore cita ampiamente e saggiamente, se ne senta la mancanza; certo qui se n'esce con un senso di aridità e di oppressura. Bei gelsi sfrondati dalle mani agili di Mirella, e temporali infurianti sulle rocce aride, e biade ondeggianti come fa il mare, e stagni e aie solatìe e sonnolenti cantilene del Rodano fra i pioppi, dove eravate mai, mentre la *Zucca senza sale* viaggiava verso Marsiglia, o le *Comari*, alla maniera di Teocrito, sparlavano convenientemente dei loro mariti legittimi, o il Padre Eterno e S. Pietro paziente e Sant'Alò malizioso, scendevano dal cielo per confondersi benignamente tra gli uomini? Non vi curò già di uno sguardo il libraio felibrista Roumaniho tutto intento a strappare male erbe dalla vigna del Signore, voglio dire dal cuore degli uomini!

È questa una ragione di inferiorità vera del Roumaniho di fronte al Mistral, già suo discepolo e poi signore del *félibrige*. Una poesia provinciale,

senza linea e senza colore di paese, corre pericolo di perdersi. Gli uomini, specie se guardati alla superficie (ed il Roumaniho non penetra certamente di molto) si assomigliano un poco dappertutto: il mondo, ahimè, è pieno di arlesiani, di pamparigustesi e di cucugnanesi! Ma di Provenza ce n'è una sola. Pure non è possibile gravare per questo troppo la mano sull'onesto Roumaniho. Vi viene incontro con una faccia così piena e ridente, ed effonde dagli occhi una così chiara e semplice bontà, che proprio non riuscirete a corrugare le ciglia, neppure se di quando in quando vi annoierà coi suoi sermoncini, o se vi ripeterà per la millesima volta, quello che avete appreso, quando ancora v'aggrappavate alla veste della vostra fante per non cadere. È quel piccolo mondo antico il suo, che forse « nel cuor ci sta » più che non crediamo; mondo delle « persone per bene », della *crinoline*, dei frutti di cera sotto le campane di vetro, delle litografie con le battaglie di Napoleone.... Allora i giovani, parlo in ispecie di quelli di città, facevano un poco troppo i *Werther*, e le ragazze si credevano troppo volentieri altrettante *Suor Estelle*; non si sognava coi vaporosi poemi di Debussy, ma si cantava con le lagrime agli occhi « Di quella pira.... ». Eh via! confessate che un qualche sospiro di rimpianto uscirà anche a voi; non foss'altro perchè allora non si parlava ancora di guerra coi sottomarini o coi gas asfissianti.

Mario Chini, che tra i fragori e le ansie presenti

ci ha fatto rivivere, sia pure per poche ore, in codesto mondo, merita davvero tutta la nostra riconoscenza. Da quell'insuperato traduttore di *Mirella* e vecchio amico e cultore del felibrismo, che egli è, non può certo aver trovato difficoltà grandi nella sua nuova opera; ma v'ha dedicato così grande amore e così rara erudizione, che amatori e studiosi n'usciranno egualmente appagati. Soprattutto, e voglio qui notarlo a gran pregio, v'ha prodigato tesori veri di lingua; non di quella lingua magniloquente a freddo, che sa di accademia lontano un miglio, e neppure di quell'altra traboccante di riboboli colti a caso in Mercato vecchio, che sa di cenciaiolo raccoglitore di cicche; ma di quella che zampilla e pura e fresca dal fondo dell'anima popolare toscana. Per certe versioni, occorrerebbe sempre esser nati e vissuti in quella regione felice, e più specialmente in quel contado, ormai ristretto, che il moderno cosmopolitismo non è riuscito ancora a guastare e corrompere.

SALTICÒF-SCEDRIN (1).

(1) Pubbl. in *Piccolo della Sera* (Trieste), 29 giugno 1920.

In politica, come in arte, il metodo migliore è certamente quello della « porta aperta ». Già, i cordoni sanitari e le cinte daziarie dello spirito non hanno mai servito a nulla; od al più, a questo soltanto: a trattenerne per qualche poco l'espansione. Ma, in compenso, quanto più l'espansione è stata trattenuta e contrastata, tanto più in seguito è durata e penetrata ed ha corroso nel profondo. Lasciamo, dunque, che questi russi, vecchi o nuovi, entrino a frotte dalle mal guardate barriere d'Oriente e non ce ne preoccupiamo troppo. L'essenziale non è già di contenerli o di arginarli; ma piuttosto di accostarli, e comprenderli, e di nutrirci di quel che di vitale e di assimilabile possa essere nella loro arte e nel loro pensiero. Gridare allo scandalo ed alla barbarie è perfettamente ozioso; quanto, d'altra parte, è puerile e grottesco esaltarli ed ammirarli per il solo fatto, che vengono dalla Russia, cioè dalla parte di dove si leva il sole.

Certo a noi, possessori di una civiltà bimillenaria e per questo solo (e forse di questo solo) si-

gnori, non si presentano, in genere, molto simpaticamente. Hanno l'aria di viandanti dal vestito logoro, dalla barba incolta, dall'occhio smarrito e un poco diffidente, che non sappiano essi medesimi precisamente molto bene dove vanno e neppure di dove vengono. E intanto entrano nelle nostre vecchie case, facendone rintronare l'impiantito coi duri colpi dei loro calzari e sprizzando fango all'intorno. Ma, infine, se li accostiamo senza pregiudizio, anzi, se ci riesce, con animo amico, non tardiamo a scorgere nel fondo dei loro occhi una espressione di grande bontà, ed a traverso le nebbie del loro spirito e delle loro espressioni, una luce pura e tranquilla. Certamente non è già arte la loro, se per arte intendiamo linea, numero, stile; ma è umanità elementare e profonda. Contentiamocene.

Salticòf-Scedrin, vissuto nel pieno ed un poco anche sul declinare del secolo scorso, è appunto uno di cotesti viandanti, che da principio riceviamo per puro debito di ospitalità e che infine lasciamo con rammarico, pure riconoscendo, che una lunga convivenza con loro sarebbe impossibile. Egli è noioso, ah sì, veramente noioso, e chiuso e nebbioso; pure, di quando in quando, si rianima, ci afferra, ci scuote, e ci fa spasimare, o ci immerge nel mondo delle idee primordiali, dove, se perdiamo senso e consistenza, acquistiamo in compenso ardore e chiaroveggenza.

Leggete lo « *Spleen* » *dei nobili.*

Un signore, annoiato, disgustato, deluso della vita e dei suoi beni, si ritira in campagna per non più vedere, per non più udire, per non più pensare, per non più agire; insomma, per non più vivere. E questo non vedere, non udire, non pensare, non agire, non vivere, registra giorno per giorno minuziosamente, freddamente, crudelmente. C'è da morirne anche soltanto per chi legge; ma quel signore non ne muore affatto, e sembra destinato a continuare la sua non-vita, per tutta la consumazione dei secoli. Questo è tedio russo. Noi, anche nel tedio, abbiamo i nostri chiaro-scuri: spasimiamo, riluttiamo, ci disperiamo, malediciamo. Il tedio russo è silenzioso, uniforme, opaco, compatto. È «la tomba, la tomba, la tomba», come va ripetendo l'eroe della novella per le campagne solitarie, tra lo sfarfallìo candido e silente dei fiocchi di neve. Ci sono evidentemente parecchie barriere da infrangere, prima che arriviamo a comprenderlo, se non proprio ad amarlo. Ma dopo averlo compreso, quale sfrenato desiderio di calore, di luce, di cristalli che tintinnano, di campane che cantano!

Un insegnamento più vivo viene da *Koniaga*, il vecchio cavallo da fatica, che, disteso senza più forze, tra un nuvolo di mosche e di tafani, sulla strada abbacinante di polvere e sole, riprende il duro lavoro al grido del conducente; e più ancora da *Miscia* e *Vania*, i due piccoli servi, che portano sulle tenere carni i lividi delle battiture, che loro infligge una padrona bestiale. Qui c'è lo spunto di

un dramma. La volontà alla morte di Vania urta contro la volontà alla vita di Miscia, e la vince e già minaccia di soffocarla e travolgerla. Essi, i piccoli, andranno in Paradiso, perchè ancora non hanno peccato; mentre la padrona, la martirizzatrice, precipiterà nell' Inferno e sarà attaccata per una costola ad un uncino di ferro, e costretta a camminare a piedi nudi sulla brace ed a leccare caldaie roventi. Oh! la tristezza di quella veglia che disegna e prepara il suicidio nelle due anime infantili! Di quell'anticamera, dove tremola la fiamma d'una candela di sego, ed il sego gocciola ed il lucignolo fuma, ed è silenzio perfetto come di tomba, ed alle finestre batte via via qualche cosa di bianco e scintilla rapidamente e scompare di nuovo! È la neve che fiocca, ma i ragazzi pensano che sia la testa di un morto che spii dentro e rabbrividiscono. Pure, nella mattina fredda e scialba, Vania soltanto riuscirà a compiere l'atto crudele ed irreparabile. L'altro, Miscia, si colpirà sì più volte alla gola col coltello, ma timidamente e indecisamente. La sete della vita sarà in lui più forte e vincerà, consacrandolo a più lento martirio.

Miscia e *Vania* è certamente il migliore «pezzo» della raccolta; a quel modo che l'*Arrivo del revisore* è certamente il peggiore, o, se si vuole, il meno significante. Veramente esso ci lascia rimpiangere ad ogni istante la comicità irresistibile di Gogol, essendo d'altra parte non meno lontano da quella ricostruzione canzonatrice e salace della vita pro-

vinciale, di cui tanto si compiacquero la commedia e la novella francese della seconda metà del secolo scorso. No, no: per quanto si può comprendere dello spirito di Salticòf, dai primi saggi che ci offre un traduttore non meno esperto che appassionato (1), sembra certo ch'egli non viva punto nelle sfere dell'*humour* puro ed innocuo. Egli soffre troppo profondamente, perchè possa ridere di vero cuore. E, d'altra parte, sa troppo poco chiarire, purificare, o come avrebbe detto Verhaeren, «elucidare» il proprio dolore, perchè gli sia possibile un'espressione serena ed armonica.

In sostanza, è un «elementare», a cui non è stato concesso il fervore del canto. E non potendo cantare, freme e manda rochi sospiri; e sentendosi troppo buono per alzare le braccia e colpire, le lascia cadere pesantemente lungo i fianchi e s'accascia. In compenso, come elementare, ha il dono di poter vivere del ritmo stesso della natura che lo circonda, aspra, triste, selvaggia, ed in quella aspra e triste selvatichezza di tutto immergersi e disciogliersi in una scorata inconsapevolezza. Sentite, per tutti, questo «disgelo»:

Dal primo marzo soffiò un vento che non portò un vero tepore, ma solo umido fango. La brina che rivestiva il parco di un manto ricamato si sciolse e gli alberi

(1) M. E. Salticòf-Scedrin, *Lo «spleen» dei nobili.* Racconti tradotti dal russo da E. Lo Gatto e Z. Voronkova, Napoli, «L'Editrice Italiana» 1919.

rimasero nudi e frustarono disordinatamente l'aria con i rami appesantiti. La via era tutta sconvolta e d' un colore grigio sporco.... nel giardino la neve era bucherellata, come fosse mangiata dai vermi, e qua e là veniva fuori la terra rigonfia. La gente camminava bagnata, intirizzita, cupa. Il villaggio usciva tutto nero dalla neve disciolta. Nelle fiabe si racconta delle allodole e delle magiche metamorfosi del risveglio della natura a primavera. Ma lì non c' erano nè allodole, nè risvegli: solo il quadro triste di una trasformazione sporca del cranio indurito dell'inverno nel fango impraticabile della primavera. Solo i corvi si affaccendavano più di prima intorno ai nidi con un grido selvaggio come ad annunziare che finiva una tristezza, l' invernale, per cominciarne una nuova, la primaverile.

Altro che *renouveau* provenzale! C' è qui della durezza e sto per dire della crudeltà eddica. Se non che una nebbia greve e opaca avvolge tutte le cose nel suo grembo e ne smussa gli angoli e ne dilata i contorni, e scioglie imprecazioni e minacce nelle innumerevoli stille di un pianto silenzioso.

PAOLO SAVJ-LOPEZ (1).

(1) Pubbl. in *Rivista d'Italia*, giugno, 1919; e nella prefazione a *Le origini neolatine*, ricordate più sotto.

Serie cronologica delle principali sue pubblicazioni: *Note sul Bembo*, in *Propugnatore*, N. S., VI, 1893; *Un petrarchista spagnolo* (*Gutierre de Cetina*), Trani, 1896; *Precursori spagnoli di Dante*, in *Giornale Dantesco*, IV, 1896; *Un imitatore spagnolo di Dante nel '400* (*Francesco Imperial*), ibid.; *Dantes Einfluss auf spanische Dichter des XV Jahrhs.*, Neapel, s. a.; *La fortuna del*

Tansillo in Ispagna (*Le lagrime di S. Pietro*), in *Zeitschrift f. romanische Philologie*, XXII, 1898; *Il Filostrato del Boccaccio*, in *Romania*, 1898 (ediz. in *Biblioteca Romanica*, Strassburg, s. a.); *La novella provenzale del pappagallo*, Napoli, 1901; *La novella di Prasildo e di Tisbina*, in *Raccolta di studi dedicata ad Alessandro d'Ancona*, Firenze, 1901; *Altitalienische Chrestomathie mit einer gramm. Uebersicht*, Strassburg, 1903 (in collaborazione con M. BARTOLI); *Storie tebane in Italia*, Bergamo, 1905; *Trovatori e Poeti. Studi di lirica antica* (*Dolce stil nuovo – L' ultimo trovatore – Mistica profana – La morte di Laura – Uccelli in poesia e in leggenda – Poesia spagnuola in Italia*), Palermo, Sandron, 1906; *L'oro del Reno*, in *Nuova Antologia*, giugno 1906; *L' ultimo romanzo del Cervantes: Persiles y Sigismunda*, in *Studi di Filologia moderna*, 1908; *Cervantes*, Napoli, Ricciardi, 1913; *Il mondo come volontà e rappresentazione* (vers. da A. SCHOPENHAUER). Bari, 1914; *Parsifal*, in *Nuova Antologia*, gennaio 1914; *Neolatini e Germani*, in *Nuova Antologia*, dicembre 1915; *L'anima del Belgio*, Milano, Treves, 1915; *Il ritorno degli dei*, Milano, 1916 (Pubblicazioni dell'*Atene e Roma*); *Per l'espansione della cultura italiana*, Discorso, Milano, 1916; *La battaglia per l' italianità*, Milano, s. a. (*Breviari intellettuali*); *Esperienze di un italiano*, in *Rivista d' Italia*, dicembre 1918; *Le origini neolatine*, curate e compiute da P. E. GUARNERIO, Milano, Hoepli, 1920 (postume).

Una bibliografia completa, come cortesemente mi comunica EUGENIO MELE, è uscita, dopo la pubblicazione del presente articolo, a cura di F. PICCO (*Opere di P. Savj-Lopez*), in *Athenaeum*, VIII, 1, 1920; ed una commemorazione, a cura di L. SORRENTO (*P. Savj-Lopez*), Riposto, 1920. Nella *Nuova Antologia* del 1º settembre 1921, fu pubblicata, col titolo *Paolo Savj-Lopez*, una rielaborazione, o parafrasi, che dir si voglia, del presente articolo.

Quando la vita avrà ripreso il suo ritmo normale e si tornerà con animo reverente a coloro, che nel periodo tragico videro nel presente e nel futuro con maggiore limpidezza; quando gli alti studi, in un'umanità meno inquieta e meno straziata, riprenderanno a coltivare i semi intorpiditi nell'imperversare delle battaglie e delle passioni politiche e sociali, la figura di Paolo Savj-Lopez apparirà per più e diversi segni tra le poche consce nel turbine e nobilmente rinnovatrice.

La sua opera letteraria non è vasta: nessun volume vi schiaccia con la brutalità della mole, o mortifica con la chiusa e minuta erudizione, o annoia e rivolta col sussiego e con la sicumera del maestro che imparte dall'alto una lezione. La sua opera è piena di luce e di canorità, equilibrata e munifica. Sorretto da una robusta cultura classica, egli percorse da padrone i vasti dominî romanici; seppe assai di germanesimo antico e moderno, e della sacra India molto più che non apparisse. Era un dotto nel senso vero della parola;

ma soprattutto possedeva la rara dottrina di non farne mostra. Compiuta la propria opera, non si genufletteva punto ad adorarla, come fanno i farisei della critica, e tanto meno l'ostentava all'adorazione altrui. Ma pareva piuttosto che volesse dire: venite, godetene e saziatevene! Donava gioielli con l'aria di distribuire gingilli, ed il suo gesto era quello di un gran signore ospitale. E si capisce che di gioielli ne aveva pieni gli scrigni.

Educato all' ortodossia storica d' Italia e di Germania, ne aveva raccolto e ne applicava le norme. Ma senza rigidezza domenicana, e senza protervia o pedanteria accademica; animandole anzi con uno spirito di giovinezza, sempre più mirabilmente fresco e vivo, quanto più l'età andava maturando. I suoi maestri erano stati vecchi a vent'anni; egli era giovane a quaranta. Occorre fissare, accertare, notomizzare il « fatto ? ». E sia. Nessuno attese a cotesta cernita e discriminazione con cura maggiore della sua. Ma egli si avvide fin da principio, quale errore fosse il considerare il fatto senz'anima: *perinde ac cadaver*. I dati fisici e fisiologici, se pure passati al vaglio del razionalismo più esperto e dell' erudizione più pura, non bastano a dare ragione dell'opera d'arte. Egli sentì agitarsi e fremere lo spirito creatore sotto il fenomeno creato, e ne andò alla cerca, come un buon cavaliere antico alla *quête* del San Graal. Ed anche quando non riuscì a rintracciarlo, ne spiò e ne raccolse la luce riflessa, diffondendola a coloro che

brancolano nelle tenebre. Soprattutto fu un indagatore di stati d'animo. La sua comparazione varia e ricchissima, più che ad una filiazione di fatti, concluse quasi sempre ad una parentela di spiriti. *L'emprunt*, in sè e per sè, non lo interessò che molto mediocremente; ma l'accordo inconsapevole di anime lontane lo trattenne sempre pensoso.

E sentì ed amò profondamente il « paese ». Volle che lo sfondo di natura inquadrasse il fatto letterario; ma pittorescamente, secondo che sentirono i nostri preraffaelliti toscani, e non tirannicamente, come impose la dottrina deterministica di Ippolito Taine. Verzieri tolosani, stagni salsi delle Bocche del Rodano, limpide acque di Valchiusa, vigneti della Mosella, *sierre* infocate e petrigne dettero rilievo alle figure da lui rievocate, senza punto togliere loro l'aria e la vita. Una chiarità solare si diffuse per tutti i suoi scritti, e ce ne sentimmo carezzati, come d'una primavera. Fremiti d'ali d' uccelli, fragranze di fiori, sussurri d'acque e lente volute di sacri aromi salienti da argentei incensieri tennero vigili i nostri sensi, senza farli mai spasimare.

Paolo Savj-Lopez contribuì veramente molto all' incremento dei nobili studi. Ardui problemi di letteratura nostra delle origini, di novellistica comparata e di linguistica; esegesi e ricostruzioni di testi antichi provenzali, spagnoli e francesi, tennero lungamente occupato il suo spirito, e con serrate argomentazioni e tersa dottrina furono da

lui spesso avviati a felice soluzione. Le nostre università debbono a lui un'eccellente *Crestomazia italiana* dei primi secoli e gli dovranno tra breve un volume postumo su *Le origini neolatine*, che è quanto di più lucido, di più solido, e di più saggio e temperato fra le contrastanti opinioni, si potesse oggi attendere sull'argomento. Una felice simpatia per Arturo Schopenhauer lo indusse a tradurre *Il mondo come volontà e rappresentazione*; versione italianamente perfetta, e ricca e viva di tutte quelle grazie e quei colori, per i quali la prosa del grande pessimista così nobilmente si apparta e di tanto si solleva su quella degli altri classici della filosofia germanica. Ma soprattutto noi gli siamo grati di averci dato un *Cervantes*, spoglio di tutte le incrostazioni di una critica secolare: spirito veramente rappresentativo, così nelle miserie della vita avventurosa, come nella ricchezza del talento fantastico, di quella Spagna della fine del sec. XVI e del principio del sec. XVII, che andava rapidamente volgendo ad un tramonto sanguigno, dopo una gloria sfolgorante ed impura. Ben riconosciamo con lui essere il romanzo di don Chisciotte non soltanto la reazione più o meno consapevole del sogno contro la realtà, ma anche l'affermazione (di tanto più umana di quella di Calderón), che non la vita è sogno, ma che, al contrario il sogno — il sogno che ciascuno di noi porta chiuso nell'animo ed al quale tutto sacrifica — è la realtà e la vita.

La guerra mondiale trovò Paolo Savj-Lopez a quel posto di combattimento, che solo gli permetteva la salute fortemente compromessa ed ormai quasi irreparabilmente perduta. Non ebbe furori, ma neppure esitanze, e prese parte nettamente fin da principio per l'oppresso e per il debole, come la sua anima cavalleresca comportava. Segnamo anche questo a suo onore, perchè non vi furono che gli ignavi ed i poveri di umanità, i quali poterono illudersi di mantenersi *au dessus* od *au dehors de la mêlée*. Egli cercò le cause ideali della guerra, si persuase di averle trovate e le illustrò in una serie di scritti, come soleva, con limpidezza e retta coscienza. Da una parte il mondo germanico-romantico: cupidige sfrenate, prepotenza, odio, disquilibrio, dismisura, forza, selvatichezza; dall'altra il mondo latino-classico: amore, serenità, gioia, misura, equilibrio, buon gusto, *urbanitas*. Costruzione, in verità, un poco rigida e costretta, che sa la polemica. Pur troppo, *intra iliacos muros peccatur et extra*; ed è in tutti ed in ciascuno di noi un poco di sole ed un poco di tempesta, tumulto di sensi e dedizioni dello spirito, e, volta a volta, compostezza e contrasto, amarezza di rancori troppo lungamente nutriti e dolcezza di perdoni largiti generosamente: anche se le espressioni sembrino spesso prendere un singolare colore di razza.

Ma Paolo Savj-Lopez non fu solo teorizzatore, ed amò affratellare al pensiero l'azione: si può ben dire anzi, che quello maturò e crebbe operando.

Promotore e fondatore a Parigi dell'*Istituto Italiano*, inteso a rinsaldare i legami di amicizia e di cultura tra le due nazioni latine, seppe renderlo operoso strumento di propaganda italiana durante l'alterna e lunga ed aspra vicenda della guerra. E fu davvero commovente vedere un uomo, già conscio della prossima fine, misurare stoicamente i disegni da compiere alla stregua dei giorni di vita, che ancora gli restavano. Che l'esito non abbia interamente corrisposto al sacrifizio ed ai voti, non è certamente stata sua colpa. Egli stesso, effondendo dall'animo stanco l'amarezza del fine non raggiunto, ne indicava da questa *Rivista* le cause: orgoglio ed ignoranza dei popoli alleati, ingenuità inamidata e grettezza burocratica della nostra diplomazia; e ne suggeriva i rimedi. Fu l'ultimo suo scritto: bene avrebbero potuto e dovuto meditarvi su i nostri governanti.

***

Paolo Savj-Lopez non fu soltanto un letterato, ma un *uomo*. Non so di quanti si potrebbe dire tra coloro che vivono sotto la protettrice ombra di Minerva. Ebbe qualità veramente superiori: spirito cavalleresco, intelligenza penetrante e viva, nobiltà, franchezza, serenità, misura, buon gusto: quelle stesse che sentendo vivere in sè come eredità latina esaltò contro le opposte qualità della razza germanica. Nessuno di noi, che lo conoscemmo

dalla giovinezza, e ne seguimmo l'ascensione con animo fraterno e partecipe, lo vide mai deviare minimamente dal suo diritto e luminoso cammino. Dall'alta e nobile persona, dai grandi occhi sereni, volti spesso come ad un sogno lontano e segreto, sembrava tralucere lo spirito di un'eroe carlyliano: ne sentirono l'influsso amici e scolari, ne subirono l'incantesimo le anime femminili. Non fu eloquente nel senso professionale della parola; ma il suo discorso chiaro, netto, incisivo, imprimeva nell'animo dell'ascoltatore uno stigma profondo. Forse fu alcun che nel suo spirito, che non volle mai lasciare ad altri indovinare; per un senso di nobile pudore e quasi di timidezza, o forse per riservatezza sdegnosa. Alcune esperienze di vita egli fece, per le quali ci domandammo più volte, a che tendessero e da quale stato d'animo si originassero. Ma nè dagli scritti, nè dal sorriso suo impenetrabile di *gentleman*, la risposta non venne.

Negli ultimi giorni della sua vita, volle presso di sè, e lesse con gli occhi già velati da una nebbia mortale, l'*Imitazione di Cristo*, ed in quella si raccolse con animo non più terreno. Così l'uomo che aveva sempre guardato dall'alto e col disprezzo dello stoico il proprio dolore, finì con l'amarlo cristianamente. E cristianamente morì, lasciando alla madre ed alla nobile compagna il pianto delle Marie.

DI UN LIBRO DI FAVOLE COMUNI E MARAVIGLIOSE (1).

(1) DUCHESSA D'ANDRIA (ENRICHETTA CARAFA CAPECELATRO), *Favole comuni e maravigliose*, Napoli, Giannini, 1918; ripubblicate presso la casa editrice Felice Le Monnier, in Firenze, 1921. – Pubbl. in *Nuova Antologia*, 1° dicembre 1919.

Piccolo libro, semplice di quella semplicità della quale s'intesse la nostra vita quotidiana e godono soprattutto gli umili ed i fanciulli, e maraviglioso di quella maraviglia, che è la divina compagna di coloro, che non presumono di sapere; libro dispensiere, a piene mani, di gioia e d'amore. Chiunque senta nell'animo insoddisfatto o inacerbito l'aculeo dell'odio o del dolore, del rimorso o del rimpianto, del dubbio o del terrore, vi troverà lenimento e conforto. Piccolo libro, ma grande e generosa offerta: chi vuole l'accolga. E se anche se ne sentirà maravigliosamente arricchito, non è tenuto a ringraziare.

Favole come queste, se fossero state scritte in Francia, si sarebbero diffuse in brevissimo tempo ed avrebbero portato per ogni dove la loro limpida e fresca e profonda bontà. In Italia hanno trovato a stento, credo, un editore, e appena se n'è bisbigliato. Ma io vorrei che entrassero in ogni casa ed in ogni casa trovassero onesta e lieta accoglienza. Fioretti di san Francesco, rigermogliati ad un

nuovo sole, non intendono punto ad aprire spiragli verso le sfere superne popolate di angeli dalle ali d'oro; ma insegnano umanamente a quelle stesse mani che hanno offeso e ferito, la riparazione ed il balsamo. Perchè non dovremmo trovare in noi stessi la redenzione? Perchè quell'amore, che *incipit ab ego*, e pure di quando in quando riesce a frangere il cerchio individuale, non dovrebbe refluire infine in viva e perenne cascata sull'umanità sitibonda?

Dunque: « C'era una volta.... ». Ma no: ci son sempre, compagni della nostra vita non più osservati perchè troppo « comuni »: gli scolaretti, che per le aperte finestre della scuola svariano dietro al volo delle farfalle sotto il sole primaverile; gli impiegati che compulsano angosciosamente il « ruolo » per trarre l'oroscopo della futura promozione; i fratelli che leticano; i merciai di provincia che ingannano i compratori; i borghesi piccoli e minimi, suonatori mal destri, che riescono ad arrotondare le loro entrate, maltrattando in concerti domenicali sinfonie e notturni, *suites* e romanze. E perchè, infine, non dovrebbero esistere anche le belle « maravigliose », che dormono cento anni nei palazzi incantati, e le fate che dànno i buoni consigli agli smarriti nelle foreste, e le tartarughe millenarie, che hanno il dono della favella; se la loro voce si assomiglia tanto a quella, che nascendo da non so quali oscure scaturigini, parlò già a noi, al ritorno da lunghe assenze nostalgiche, o nello strazio di un dolore che non credevamo di poter sopportare, o nella solitudine augusta di un paese che ci scopriva per la prima volta le sue maraviglie; e ci fece rabbrividire di gioia e di dolore segreto? La verità non è la lettera, ma lo spirito; ve n'è di certo assai più nella fiaba, che la madre racconta al bambino, a modo di ninna-nanna, che non nella mole pretensiosa di un romanzo verista; ve n'è più nella breve novella, che riferisco qui per intero, tanto mi sembra perfetta, che non in un ponderoso trattato di filosofia morale.

C'erano due sorelle nate insieme, eppure assai dissimili fra loro. Una era bionda e sorridente; l'altra aveva gli occhi neri, così tristi, che davano voglia di piangere; una si vestiva di bianco e rosa, l'altra portava abiti da lutto; una amava i fiori, le cascate, l'erba, la mattina e la primavera, l'altra ricercava la tempesta, le foreste scure, il cielo nuvoloso, la notte e l'inverno. Si misero un giorno a seguire tutte e due la stessa strada, ma una saltellava su per i prati fioriti e andava dietro alle farfalle, l'altra camminava nel solco che lasciavano le ruote dei carri e guardava le orme dei suoi piedi nel fango nero. Era la mattina. La gente che le vedeva passare non avrebbe mai creduto che fossero sorelle.

A mezzogiorno il sole bruciava e le due viaggiatrici si fermarono un momento insieme all'ombra di un castagno. — Noi siamo assai dissimili — disse la sorella bionda e sorridente — guardami bene e poi guardati in questo stagno: c'è nulla in te che mi somigli? — La sorella dai tristi occhi neri rispose:

— È vero che noi siamo assai dissimili. Pure, se tu guardi bene, vedrai che nei tuoi occhi azzurri è lo stesso sguardo che è nei miei occhi neri, e che le tue labbra

hanno la medesima piega delle mie. — Ah! quale follia! — disse l'altra sorella. — Io non vedo nulla di ciò. Eccomi riposata: addio, sorella. —

Camminarono ancora un pezzo. La sera cadeva coi suoi veli d' un leggero violaceo che a poco a poco si facevano più scuri fino a diventar del colore dell' uva pesta. Le due sorelle si fermarono sotto un frassino per riprender fiato.

— Sorella, — disse quella dai tristi occhi neri — non ti accorgi tu che la nostra somiglianza aumenta? Già le tue mani hanno i gesti stanchi delle mie e la mia fronte ha preso la serenità della tua. Guardati bene, sorella, in questa fontana qui vicina e vedrai che ho ragione. —

La bionda fanciulla guardò: i suoi occhi non avevano più lo stesso fulgore e le sue gote non erano più così rosee; mentre la bocca della sorella aveva quasi un sorriso e i suoi abiti non sembravano più così neri.

Camminarono ancora un pezzo tenendosi per la mano. Si trovarono al limitare della foresta e penetrarono in un piccolo sentiero che serpeggiava fra gli altri tronchi degli abeti scuri. Era venuta la notte, la grande notte che addormenta gli uomini e le cose, che confonde tutto e copre la terra col suo mantello di cenere. Un temporale scoppiò, un temporale che scoteva furiosamente le cime degli alberi e mandava lontano il rumore spaventevole del tuono. Le due sorelle si tenevano abbracciate e al barbaglio dei lampi guardavano l' una il viso dell'altra, e ciascuno dei due visi diventava sempre più simile all'altro. I loro occhi non erano più azzurri nè neri, ma d' un colore vago e i loro vestiti non erano più nè lieti nè scuri, ma erano simili alle nuvole che avvolgono le cose e le nascondono. Le loro voci avevano ora lo stesso suono e le loro mani avevano i medesimi gesti e le medesime carezze.

La notte passò in orrendi terrori, ma esse si sentivano l' una nelle braccia dell'altra e sorridevano.

Il loro fiato si confondeva e i loro occhi non si vedevano più perchè esse erano troppo vicine una all'altra.

Poi, le loro mani che si stringevano, strinsero il vuoto.

La mattina non fu trovata che una sola delle due sorelle, addormentata sotto un elce. Era la bruna? Era la bionda? Nessuno potè mai dirlo: nessuno potè mai riconoscere la fanciulla che dormiva placidamente sull'erba umida. La sua bocca non sorrideva, ma non era triste e i suoi capelli avevano preso il colore delle castagne mature. Le sue palpebre abbassate sugli occhi lasciavano sfuggire lagrime, che parevano dolci, le belle mani incrociate sul petto avevano un gesto tenero e stanco, come se carezzassero un oggetto invisibile. Quelle due sorelle si chiamavano il Dolore e la Gioia.

Se anche lo scorcio della nostra vita è troppo breve, perchè a noi sia sempre possibile cogliere la stretta consanguineità del dolore e della gioia, pure è manifesto ad ognuno, che questa si crea spesso dal dolore con ritmo rapidissimo e stupefacente. L'antico specchio di famiglia, smorto e opaco, sul quale i ragni hanno tessuto le loro tele e l'umidità ha dipinto i suoi neri fiorami, diffonde un riso di mille luci, il giorno in cui un movimento inconscio lo fa cadere a terra spezzandolo in minuti frammenti. Ed il giardino, ravviato e viziato con cura quotidiana da mani mansuete e femminee, rigermoglia con vigore selvaggio e magnifico, dopo che la bufera ne ha divelto gli alberi, sfrondate le siepi, sconvolte le aiuole, dispersi e calpestati i fiori teneri e profumati. Dice il Vico: quel che io

hanno la medesima piega delle mie. — Ah! quale follìa! — disse l'altra sorella. — Io non vedo nulla di ciò. Eccomi riposata: addio, sorella. —

Camminarono ancora un pezzo. La sera cadeva coi suoi veli d' un leggero violaceo che a poco a poco si facevano più scuri fino a diventar del colore dell' uva pesta. Le due sorelle si fermarono sotto un frassino per riprender fiato.

— Sorella, — disse quella dai tristi occhi neri — non ti accorgi tu che la nostra somiglianza aumenta? Già le tue mani hanno i gesti stanchi delle mie e la mia fronte ha preso la serenità della tua. Guardati bene, sorella, in questa fontana qui vicina e vedrai che ho ragione. —

La bionda fanciulla guardò: i suoi occhi non avevano più lo stesso fulgore e le sue gote non erano più così rosee; mentre la bocca della sorella aveva quasi un sorriso e i suoi abiti non sembravano più così neri.

Camminarono ancora un pezzo tenendosi per la mano. Si trovarono al limitare della foresta e penetrarono in un piccolo sentiero che serpeggiava fra gli altri tronchi degli abeti scuri. Era venuta la notte, la grande notte che addormenta gli uomini e le cose, che confonde tutto e copre la terra col suo mantello di cenere. Un temporale scoppiò, un temporale che scoteva furiosamente le cime degli alberi e mandava lontano il rumore spaventevole del tuono. Le due sorelle si tenevano abbracciate e al barbaglio dei lampi guardavano l' una il viso dell'altra, e ciascuno dei due visi diventava sempre più simile all'altro. I loro occhi non erano più azzurri nè neri, ma d' un colore vago e i loro vestiti non erano più nè lieti nè scuri, ma erano simili alle nuvole che avvolgono le cose e le nascondono. Le loro voci avevano ora lo stesso suono e le loro mani avevano i medesimi gesti e le medesime carezze.

La notte passò in orrendi terrori, ma esse si sentivano l' una nelle braccia dell'altra e sorridevano.

Il loro fiato si confondeva e i loro occhi non si vedevano più perchè esse erano troppo vicine una all'altra.

Poi, le loro mani che si stringevano, strinsero il vuoto.

La mattina non fu trovata che una sola delle due sorelle, addormentata sotto un elce. Era la bruna? Era la bionda? Nessuno potè mai dirlo: nessuno potè mai riconoscere la fanciulla che dormiva placidamente sull'erba umida. La sua bocca non sorrideva, ma non era triste e i suoi capelli avevano preso il colore delle castagne mature. Le sue palpebre abbassate sugli occhi lasciavano sfuggire lagrime, che parevano dolci, le belle mani incrociate sul petto avevano un gesto tenero e stanco, come se carezzassero un oggetto invisibile. Quelle due sorelle si chiamavano il Dolore e la Gioia.

Se anche lo scorcio della nostra vita è troppo breve, perchè a noi sia sempre possibile cogliere la stretta consanguineità del dolore e della gioia, pure è manifesto ad ognuno, che questa si crea spesso dal dolore con ritmo rapidissimo e stupefacente. L'antico specchio di famiglia, smorto e opaco, sul quale i ragni hanno tessuto le loro tele e l'umidità ha dipinto i suoi neri fiorami, diffonde un riso di mille luci, il giorno in cui un movimento inconscio lo fa cadere a terra spezzandolo in minuti frammenti. Ed il giardino, ravviato e viziato con cura quotidiana da mani mansuete e femminee, rigermoglia con vigore selvaggio e magnifico, dopo che la bufera ne ha divelto gli alberi, sfrondate le siepi, sconvolte le aiuole, dispersi e calpestati i fiori teneri e profumati. Dice il Vico: quel che io

credeva essere flagello e sventura della mia vita era invece « opportunità ».

Veramente è la gioia un elemento divino, che riempie di sè l'universo. Basterebbe aprire gli occhi e tendere l'orecchio, perchè penetrasse a fiotti entro di noi, sotto sembianze di luce e di suoni. Basterebbe che ci accostassimo agli uomini ed alle cose, senza prevenzione e senza orgoglio, per sentirci presi nelle sue più inattese maraviglie e travolti nelle sue purissime onde.

La Duchessa d'Andria non dispregia punto il divino silenzio, che involge tutte le cose nella sua trama, ed è espressione immediata e necessaria dell'universo; ma giustamente condanna quel silenzio empirico, o contraffazione di silenzio, che è il *tacere*: muraglia che l'individuo leva contro il suo simile e contro le cose, per non mescersi con loro, quasi avesse a contaminarsi. Nella vita empirica occorre parlare, e non sgomentarci, se coloro che ci stanno intorno non vogliono o non possono ascoltarci ed intenderci. Ma perseverare. Spargiamo la nostra parola come un buon seme: molte volte, il più delle volte, cadrà sulla roccia arida, o sulla rena infeconda; ma avverrà pure che sia portata dal vento sul fertile *humus*, e fiorisca e dia buon frutto. Noi dobbiamo seguire il consiglio della saggia tartaruga a colui che parlava agli uccelli e si doleva che non l'intendessero:

È dunque tanto necessario comprendere? Quello che è necessario è amare e vivere. Parla, fratello, parla a questi uccelli, parla a tutto questo bosco, a quel grande

mare laggiù e a questo grande cielo così alto. Non lasciare le parole arrugginirsi dentro di te. Un giorno vorrai farle uscire ed esse non si staccheranno più dalla tua anima. Non aspettare d'essere compreso per amare e tendi le tue mani anche nel vuoto, perchè forse vi hanno mani invisibili che sono nell'attesa delle tue mani.

E non dobbiamo punto imitare invece quell'uomo dabbene, che non osò chiedere ad una bambina sola e piangente per la strada la ragione del suo dolore. E neppure quel malato, che alla dolce suora non sapeva mai chiedere nulla. Ma gli altri supplicavano a gara:

— Suora, voglio bere.
— Suora, rivoltatemi il guanciale.
— Suora, sollevatemi un poco.
— Suora datemi la mano.
— Suora, fatemi sentire la vostra voce. —

Ed ella era contenta che avessero bisogno di lei. E si struggeva che gli occhi di quel solo mirassero al soffitto, senza speranza e senza rimpianti, e rendessero sterile il suo sacrifizio.

C'erano una volta due fratelli, a cui il padre lasciò morendo, per tutta fortuna, un piccolo podere. Come era quadrato, fu agevolmente diviso per metà. Ma l'uno ebbe a trarre dalla sua parte maggior frutto dell'altro: di qui gelosie, dispetti, litigi. La lite durò per un pezzo senza costrutto, e i due fratelli vi perdettero le loro economie. Se non che un giorno il minore pensò di recarsi per consiglio presso un vecchio e santo eremita. Il quale gli parlò cristianamente e lo consigliò a cer-

care del fratello ed a gettargli le braccia al collo e a dirgli: «Io sono stato ingrato. Perdonami e viviamo da buoni fratelli». E questo fu fatto, e il fratello si commosse e riparò alla sua volta ai propri torti ed ogni litigio fu appianato. Un anno dopo, tornò e riferì tutto contento all'eremita. Ma quegli aggiunse nuovi consigli:

— Sta bene — tu sei stato giusto e pieno di carità verso tuo fratello perchè è tuo fratello ed hai riconosciuto tutti i motivi che ti fanno un obbligo di amarlo. Ma questo medesimo individuo, che è tuo fratello, non è pure un uomo, e come uomo non ha egualmente diritto alla tua benevolenza e alla tua carità? Tuo fratello è nato dallo stesso ventre che ti ha portato, ma gli altri uomini non sono essi nati da altre donne simili a tua madre? La voce di tua madre vi ha addormentati tutti due la sera, ma gli altri uomini non ascoltano come te la voce del vento o della tempesta e il rumore delle onde e lo stormire delle foreste?

E lo consigliò ad amare anche gli animali, perchè sono anch'essi viventi di una vita simile alla nostra.

L'anno seguente, alla stagione che i boschi azzurreggiano di violette ed i mandorli si coprono di piccoli fiori rosei, il contadino ritornò dall'eremita. E gli disse delle nuove gioie incontrate e del cuore fatto tanto più grande. Ma ancora il sant'uomo non ne fu contento:

Figliuolo mio, vi sono ancora tante cose che reclamano il tuo amore e che te lo renderanno centuplicato. Vi sono le foreste e le sorgenti, le montagne e le pianure,

le rose e le spine, le stelle e le pietre, le notti e le aurore: tutte le cose che sono e che sono state e che saranno domani: la gioia e il dolore, la giovinezza che spera e la vecchiezza che ricorda: l'esaltazione e l'umiltà: il tuo destino e il destino altrui: la via aspra di ciottoli e la pendice fiorita: il bene che puoi fare e il male che puoi ricevere. Allarga ancora il tuo cuore, rendilo immenso come l'Universo e forte come l'Eternità e favvi entrare tutte le cose perchè tutte le cose sono degne del tuo amore. Un minuto della tua vita varrà più che dieci secoli, perchè sarà più ricco e più pieno che dieci secoli. Via via che amerai di più, ti sentirai maggiormente partecipare alla vita universale e la vita universale non muore mai. Ama, ama ancora, ama sempre, ama le cose che non puoi afferrare e le mete che sai di non poter raggiungere; ama le cose che vedi nella luce e quelle che sono nel mistero: ama te in tutto e tutto in te. L'Amore è la vita e dove è amore non può essere morte. Va', figliuolo mio, e non tornare più. Tu non avrai più bisogno di me, poichè io ti ho insegnato tutto ciò che sapevo.

Tutto questo, lo sentiamo bene, è stupendo: questo crescere ed espandersi della prima sommessa nota d'amore in magnifico concento; questo crescere ancora e dilagare e tutto sommergere; questo lento e prodigioso allargarsi del cerchio dell'*io* fino a sovrapporsi ed a coincidere sull'universo. Panteismo francescano e beethoveniano: *Cantico delle creature* e *Nona Sinfonia*. Veramente l'amore è la vita, tutta la vita. L'amore non è soltanto Pane che suona nel meriggio la sua siringa all'ombra degli ulivi, lungo l'Ilisso; è anche Cristo, che prima di salire il Golgota dice agli apostoli: Prendete,

questo è il mio corpo e questo è il mio sangue. L'amore è fisiologia ed è spirito, è senso e materia, intelletto e sentimento, essere e pensiero: è l'universo.

Così la Duchessa d'Andria va umanizzando e rendendo familiari e tangibili verità, che per la loro altezza e lontananza dànno le vertigini. Ed è singolare e degno, che una dama, la quale, per la lunga e nobile consuetudine umanistica, avrebbe potuto ampiamente attingere a quelle miniere di composta saggezza, che si chiamano Plutarco od Epitteto, Seneca o Marco Aurelio, abbia preferito dedurre non i suoi dogmi, chè nulla più del dogma è lontano dal suo spirito, ma le sue espressioni di umanità, dalla vita che ci avvolge e dalla fiaba che piace alle anime semplici. Veramente nelle sue favole non è ombra di rettorica o di moralismo, ma freschezza, giovinezza e piana bontà. E fremiti di piccole ali, e serenità lunari, e limpide fonti e fiori che gridano al sole la gioia della loro labile vita, o piegano improvvisamente sotto la bufera, come fanno gli uomini.

INDICE DEI NOMI (1)

(1) I numeri tra parentesi indicano le pagine nelle quali gli autori sono ricordati per l'aggettivo del loro nome (goethiano, fichtiano, ecc.).

INDICE DEL VOLUME